



Universidad
Tecnológica
de Pereira

**El papel de la mujer en la narrativa de Marco
Tulio Aguilera Garramuño:
El erotismo y la sensualidad**

Paola Andrea Marín

2014

Universidad Tecnológica de Pereira
Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Maestría en Literatura

El papel de la mujer en la narrativa de
Marco Tulio Aguilera Garramuño:
El erotismo y la sensualidad

Paola Andrea Marín

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de
Magíster en Literatura

Director

Dr. César Valencia Solanilla

2014

Resumen

En la escritura de Marco Tulio Aguilera Garramuño, las mujeres juegan un papel muy importante desde múltiples contextos. El autor pone en juego a la mujer en diferentes roles y la describe desde distintas dimensiones. En la novela *Mujeres amadas* (1991), por ejemplo, Ramón -el protagonista- se encuentra con una mujer a quien relata sus relaciones pasionales, caracterizando a cada una de las mujeres que ha conocido y que de alguna u otra forma han tenido algo que ver con su vida. La base de la novela es sin duda, una manifestación delicada del erotismo que confluye y está presente en cada una de dichas descripciones.

Asimismo, otras de sus obras parten de la visión de la mujer como eje, no superior al hombre, pero sí complementario y fundamental para intensificar los placeres de su vida y su comprensión de la misma. En este sentido, en el presente trabajo se establece el papel de la mujer en la narrativa de Aguilera Garramuño, en relación con dos de sus novelas.

Palabras claves

Narrativa, Crítica literaria, Los placeres perdidos, Mujeres amadas, La mujer en la literatura, Personajes femeninos.

Agradecimientos

*A mi esposo:
quien ha sido mi apoyo incondicional
y la persona que me ha motivado a ser cada día mejor.*

Contenido

Introducción.....	6
1. Aproximaciones al papel de la mujer en la novela hispanoamericana	10
2. Aguilera Garramuño y la crítica literaria	24
2.1 Biografía.....	24
2.2 Una introducción breve pero necesaria.....	26
2.2.1 Breve historia de todas las cosas (1975)	27
2.2.2 Cuentos para después de hacer el amor (1986)	32
2.2.3 El amor y la muerte (2002)	34
2.2.4 Mujeres amadas (1991).....	39
2.2.5 Los placeres perdidos (1989)	41
2.2.6 Buenabestia (1994)	43
3. Los personajes femeninos en <i>Mujeres amadas</i>	46
3.1 Un breve recuento de la novela en su forma y contenido	47
3.1.1 El lenguaje.....	47
3.1.2 Estructura básica de la novela.....	52
3.1.3 La imagen de la mujer en la novela	52
3.1.4 El argumento de la obra	53
3.1.5 Análisis del estilo y de las descripciones	63
4. Los personajes femeninos en <i>Los placeres perdidos</i>	65
4.1 Los personajes femeninos	71
5. El papel de la mujer como sujeto y objeto de deseo	81
Conclusiones.....	92
Bibliografía	94

Introducción

Marco Tulio Aguilera Garramuño es uno de los autores del siglo XXI de quien la crítica se ha ocupado intensamente. Su abundante literatura erótica y en especial su primera novela *Breve historia de todas las cosas* generaron en su tiempo, y aún la siguen manteniendo, su popularidad como escritor. El tema de la mujer llama especialmente la atención, no sólo por tratarse de algo común en la sociedad, sino porque existe un análisis profundo del personaje femenino en su obra. Revisando los textos sobre el autor, se encuentran estudios importantes que destacan una inclinación vital hacia el amor y las mujeres desde la perspectiva del erotismo. Es decir, en casi todas sus novelas hay una intención de representar lo femenino o lo amoroso que se nos presenta en el mundo imaginario como detonantes de sentido. Por lo tanto, la figura femenina adquiere relevancia de protagonista o de coprotagonista, ya que los personajes femeninos alcanzan un protagonismo en su obra narrativa y están cargados de imaginación, para que se desenvuelvan en una realidad determinada, pero convivan bajo la construcción de un mundo mágico.

El papel de la mujer en la literatura en cada uno de los géneros literarios y específicamente en la novela, ha sufrido importantes cambios a lo largo de la historia. En la época medieval por ejemplo, los personajes femeninos que tenían el papel de protagonista eran muy escasos. La representación de la realidad por medio de la ficción y el empoderamiento que han tenido las mujeres en su propia actividad creativa ha posibilitado un reconocimiento menos ortodoxo tanto en el mundo de la ficción narrativa como en las complejas relaciones socioculturales del mundo contemporáneo. A las nuevas concepciones del cuerpo, el amor, el erotismo, la sensualidad y la libertad personal se han unido nuevas formas de revelarlos y el discurso narrativo,

entonces, se convierte en un instrumento eficaz para aproximarse su papel en la sociedad.

En el caso de Aguilera Garramuño, las inquietudes que se nos presentan como lectores acerca de su forma de concebir y representar a la mujer en sus novelas y la forma en que sus personajes femeninos desempeñan roles y se convierten en un punto vital del erotismo, son un punto de partida interesante que nos invita a realizar un ejercicio hermenéutico que proporcione lo que podría llamarse como una visión global sobre el papel que desempeña la mujer en su narrativa.

Para el efecto, en el presente estudio se hacen algunas consideraciones sobre aspectos claves en la representación de la mujer en la literatura hispanoamericana para confirmar algunos enunciados que ya son conocidos: la forma como en siglos pasados, el machismo y las barreras culturales que relegaban el papel de la mujer al hogar, le impedían tener protagonismo incluso en las obras literarias, pues en estas los personajes femeninos desarrollaban las mismas actividades o roles que en la sociedad de ese momento: la mujer encargada de las labores domésticas del hogar, la mujer sumisa, la mujer modelo representada como virgen, entre otros. Se refiere, así mismo, cómo con el paso del tiempo y dado el papel protagónico que la mujer empezó a ganar en la sociedad, se fueron también desarrollando obras literarias en las que no sólo la feminidad estaba presente con más fuerza y argumento, sino además, en las cuales era evidente una evolución en los roles que la mujer podría desempeñar, gracias a que adquirió un pensamiento propio y una “igualdad” de condiciones; y se introducen algunas ideas sobre la manera en que la mujer dejó de simplemente aparecer en las obras para convertirse en el personaje central de la imaginación y creación de los escritores.

Desde esta perspectiva, Aguilera Garramuño nos ofrece una visión de la mujer que se hace desear y que, a su vez, posee una capacidad intelectual que le

facilita la comprensión de los hombres. Sin embargo, podemos decir que el objetivo del escritor no es defender ninguno de los dos géneros, masculino o femenino, ni afirmar que sólo la mujer es quien tiene conciencia para actuar, a diferencia del hombre, sino que reflexiona sobre la disposición que tiene este frente al sexo y la de la mujer en cuanto a la relación espiritual de cada acto humano.

Para desarrollar estos enunciados e intentar mostrar la forma en que Aguilera Garramuño se apropia de lo que podrían ser los arquetipos femeninos tradicionales para cuestionarlos e imprimirles su huella personal, se ha estructurado el presente trabajo en cinco capítulos en los que se plantear reflexiones generales sobre lo que podemos llamar aspectos teóricos sobre la mujer y lo femenino, en la parte inicial, para luego analizar de manera detallada dos obras que a nuestro juicio son relevantes en el autor. Por ello, se han estructurado el trabajo de la siguiente manera:

En el primer capítulo, se intenta una conceptualización en torno al papel que se le ha dado a la mujer en la narrativa hispanoamericana, a partir de los aportes de teóricos de Beatriz Alicia García, Acosta de Samper, entre otros, con el fin de ahondar en el contexto histórico en que se desarrollan las obras de estudio. Aquí se plantea además, una evolución básica de la forma como se ha tratado a la mujer en la literatura colombiana a lo largo de los años.

En el segundo, se expone la mirada que han tenido algunos autores como Seymour Menton, Alejandro Sandoval, Gustavo Álvarez Gardeazábal... sobre las obras de Aguilera Garramuño, con el fin de ubicarlo críticamente. En este capítulo no sólo se mencionan las posiciones de dichos autores frente a las obras seleccionadas para la investigación, sino otras de sus producciones literarias.

En el tercero y cuarto, se presentan y analizan los personajes femeninos de *Mujeres amadas* (1991) y *Los placeres perdidos* (1989) se toman los aspectos relevantes o escenas que describen la forma como estos protagonizan las obras, y se reflexiona sobre el imaginario femenino presente en ellas –en particular del erotismo y la sensualidad-, no sólo desde la representación del autor a través los personajes hombres y mujeres que desempeñan un papel protagónico, sino de lo que pudiera llamarse la intromisión del autor en su universo ficcional. Se ha procurado un ejercicio hermenéutico a partir de las sugerencias o indicios que se vislumbran en las dos obras, para el que ha sido importante la lectura de una bibliografía crítica amplia y, en algunos casos, al intercambio personal de información que hemos podido tener directamente del autor.

En el quinto capítulo se hace una aproximación comparativa entre las dos obras que permita una visión general sobre lo que este importante escritor vallecaucano ha realizado respecto de los imaginarios femeninos –como se dijo, en particular sobre los temas del erotismo, la sensualidad y la libertad sexual- en su extensa obra publicada.

1. Aproximaciones al papel de la mujer en la novela hispanoamericana

Teniendo en cuenta la complejidad de la presencia de la mujer en la narrativa hispanoamericana, en este capítulo se presentan las ideas principales que acerca del tema, han expuesto importantes críticos de la literatura. Se han seleccionado aquí, autoras como Beatriz Alicia García, Acosta de Samper, entre otras, quienes han señalado la imagen que se ha tenido de la mujer a lo largo del tiempo. Dichas reflexiones, son claves para poder entender el fenómeno natural de esta temática, en la cual la mujer es un aspecto relevante para la narrativa de Aguilera Garramuño.

La construcción de los personajes femeninos en la narrativa está directamente relacionada con el lugar que ocupa la mujer en una cultura determinada. En este sentido, las primeras novelas hispanoamericanas que presentaron a la mujer como argumento central de sus obras, describen el tipo de actividades que, en siglos pasados, ésta desarrollaba; y se hace referencia a cómo la sociedad ubicaba a la mujer dentro del contexto cotidiano. Era aquella una época conservadora y machista; una cultura patriarcal que consideraba a la mujer un objeto del hombre. En efecto, la inscribe en una tradición muy propia a nuestro continente, en donde son perceptibles la influencia católica y griega. Al respecto, en el artículo “Perspectiva narrativa y género en *Malena* de cinco mundos de Ana Teresa Torres”, publicado en la *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Beatriz Alicia García señala que la mujer:

Ha sido objeto de escarnio (Eva, la pecadora), objeto de culto (la virgen María, imagen de pureza y abnegación), objeto temido (Circe, la bruja), objeto de

deseo (Calipso). Sea cual sea el modo en que se la haya representado, positiva o negativamente, aún hoy se la ve, se la explica, se la sigue configurando desde una mirada ajena, que la enmarca en un determinado rol, en un “deber ser” (García, 2006: 2).

La imagen de la mujer se construía según el rol genérico definido por la figura patriarcal que, desarrollada en el marco de una tradición cristiana, construye, a partir de la representación sacrosanta de la Virgen María el modelo ideal del comportamiento de la mujer. El campo de acción de la mujer no superaba las cuatro paredes del hogar. El hombre, por su parte, tenía poder sobre ella; y sólo este podría llegar a darle un valor diferente. Sin embargo, fue gracias al empoderamiento femenino que la mujer obtuvo un lugar protagónico en la sociedad. Empezó a *trabajar fuera del hogar*, y su imagen se fue revalorando incluso en la literatura. Así enfatiza García en su estudio sobre la novela de Ana Teresa Torres:

Trabajar fuera del hogar conlleva ajustarse a una dinámica distinta, que hace difícil seguir siendo y seguir comportándose de la misma manera. Este es quizá el drama de Malena, el personaje protagónico de la novela de Torres, se encuentra como buena parte de las mujeres contemporáneas, nadando entre dos aguas, entre el ser y el deber ser, entre la mujer transgresora (y lo es en cierto sentido) y la mujer ancestral (lo sigue siendo en otros aspectos, especialmente en lo afectivo) (p.

4).

A medida que las actividades normales que desarrolla la mujer van cambiando, cambia el concepto que se tiene de ella y su representación en la literatura. En una relación lineal en la cual el pensamiento evoluciona y la dinámica social se modifica, el papel de la mujer en la sociedad se irá transformado.

De igual manera, la influencia de las mujeres en otros ámbitos se hizo mayor; lo mismo ocurrió dentro del pensamiento tradicional. Un ejemplo de ello fue la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper que ya en 1895 con su libro *La mujer en la sociedad moderna*, reclamaba para las mujeres el territorio de las letras:

Mientras la parte masculina de la sociedad se ocupa de la política, que rehace las leyes, atiende al progreso material de estas repúblicas y ordena la vida social, ¿no sería muy bello que la parte femenina se ocupara en crear una nueva literatura? (Acosta de Samper, 1895).

Esta “modesta proposición” surgía de su creencia de que la literatura sólo podría escribirse desde la autenticidad; desde el impulso, genuino y verdadero, propio de las mujeres.

Se puede suponer entonces, que las afirmaciones de este tipo contribuyeron a que la mujer desarrollara, mediante la literatura, un pensamiento propio acerca de su condición femenina. Remedios Maltaix en el artículo “La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX” publicado en los *Anales de literatura española* de la Universidad de Alicante, añade sobre la obra de Acosta de Samper que

sus intereses moralizantes, educativos e históricos la llevan a imaginar esa nueva literatura, desde luego no como el «Arte», parnasiano o decadentista, que empezaba a discutirse en la Colombia de Fin de Siglo, sino como un «apostolado» que condujera a la mejora de la sociedad y el adelanto de la nación (Maltaix, 2003: 60).

En su caso es una literatura que lleva en las entrañas la perspectiva feminista de esta autora; un feminismo que, como punto de partida para la concepción del mundo, debería de conducir a la sociedad por el camino del progreso. La propuesta de Acosta de Samper es, para la época, iconoclasta, subversiva y progresista.

Por otra parte, Mariana Libertad Suárez en su estudio “Representación del sujeto femenino en la novela hispanoamericana contemporánea”, indica que:

[...] dentro del discurso literario latinoamericano de las últimas tres décadas, han surgido una serie de variantes en el proceso de representación de la mujer.

Hay algunas miradas críticas que hablan de una nueva tipología dentro de esta escritura, y el personaje, que hasta los años 30 tenía como rasgo definidor el sufrimiento, ahora no solo dejará de sufrir, sino que se encargará de que también dejen de hacerlo quienes sufrían a su lado (Libertad Suarez, 2008: 95).

Mientras que el discurso literario femenino se centró en la construcción de la imagen de la nueva mujer, los autores masculinos en sus escritos, dejaban entrever una transformación cultural en la que, las mujeres eran las protagonistas principales. La autora recomienda, al respecto, la lectura crítica de un grupo de novelas publicadas en las dos últimas décadas del siglo XX. Según su criterio, la mayoría de estas novelas representan la literatura latinoamericana. Esto desencadena el afán de las escritoras por conquistar un espacio en la literatura e intervenir en el discurso oficial, intentando forjar y defender la identidad femenina:

esta posición ambigua, que les permite ser, al mismo tiempo, productoras y producto del discurso que enuncian, propicia de alguna manera que se adscriban por medio de su narrativa a ciertas categorías del pensamiento occidental y, al mismo tiempo, empleen otras tantas para designar a los sujetos femeninos que circulan por sus ficciones (p. 97).

Es importante aclarar que no sólo las mujeres influyeron en la evolución de su representación en la literatura; se debe reconocer que algunos escritores del *boom latinoamericano* como Vargas Llosa, García Márquez y Juan Rulfo, en obras como: *El Pantaleón y las visitadoras* (1973), *Cien años de soledad* (1967) y *Pedro Páramo* (1955), respectivamente, contribuyen a la caracterización de fenómenos como la prostitución y la forma en que las mujeres desempeñan el papel madre, virgen o prostituta.

Algunos estudios centran su atención en exponer, como un tema literario, la realidad que viven muchas mujeres. Tal caso es el estudio de Camila Urioste “La prostituta como metáfora en la literatura hispanoamericana”, en el cual enseña que:

[...] el tono de las obras es invariablemente de descripción y no de denuncia de la triste situación de la mujer “de vida alegre”. En un mundo en el que ya no es políticamente correcto hacer apología de la explotación de los indios o los negros, es aún permitido en la literatura hacer apología de la explotación sexual de la mujer (Urioste, 2008: 2).

En igual sentido la autora propone que la literatura no debe limitarse a la exposición de ideas; por el contrario, debe lograr que el público sea consciente de una situación que, igual al esclavismo, aún persiste. En tanto que los autores actuales ya no escriben sobre esclavos, pues esta actividad se tiene por superada; el problema de la prostitución es tan actual (nunca ha dejado de serlo), que es un insumo, de primera mano, en la construcción de las obras literarias. Continúa Urioste:

[...] la caracterización del personaje de la prostituta es generalmente idealista; ella es en realidad una mujer “libre” que no siente ni vergüenza ni autocompasión por lo que hace y se le hace. La puta es orgullosa. “Yo no me vendo. Me alquilo”, como dice Ana en *El lado oscuro del corazón*, película argentina que recoge todos los clichés literarios respecto a la relación entre prostitutas y escritores habidos y por haber. O Blanca, en *American Visa*: “No empieces a malgastar tu plata. Cuando un hombre me gusta soy gratuita.” En esta obra, la idealización del personaje es paradójica: Blanca es a la vez inocente y seductora, capaz de dormir como una niña tras una noche de “entretener” a sesenta hombres, a veinte pesos por nuca (2008: 2).

De lo anterior puede inferirse que al exponer la situación sexual de la mujer como tema, el escritor contemporáneo se detiene a pensar en la prostituta como un personaje que posibilita la creación literaria. Debido a las posibilidades de la escritura el autor crea y recrea esta problemática en un ciclo de nunca acabar. Este caso es similar al del narcotráfico que, hoy en día, es la temática preferida de los programas de televisión; pero cabe resaltar que al cerrar los ojos ante la realidad esta no desaparece. De igual forma, dejar de escribir o hablar acerca del tema de la prostitución tampoco acabará con ésta.

Otra forma de representación de la imagen femenina está ligada a la expresión de su femineidad y su vanidad. En este sentido, Nina Gerassi realiza, con su

artículo “La mujer como ciudadana: desafíos de una coqueta en el siglo XIX”, un análisis a dos textos de Soledad Acosta; “La perla del valle” y “Luz y sombra”, cuentos que forman parte del primer volumen de sus obras, titulado *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Sobre dichos cuentos indica que:

[...] ambos relatos presentan la vida de la coqueta en dos etapas: la preciosa juventud, durante la cual la belleza de la mujer deslumbra a todos los hombres, aunque su vanidad la lleva a rechazar todas las propuestas de matrimonio. Luego, llega la vejez (15 años después), cuando las mujeres tienen 30 años y están casi irreconocibles, desgredadas, arrugadas, viejas e infelices (Gerassi N. 1997: 134).

La vanidad y la coquetería son elementos que adquieren importancia en la representación de la imagen femenina. Si analizamos con detenimiento el párrafo anterior, veremos que ambos elementos se observan desde la óptica tradicionalista. La mujer que recae en la vanidad y la coquetería, se aleja del compromiso del matrimonio y es castigada, por la vida misma, con la vejez, la decrepitud y la soledad.

Por otra parte, cambiando de imagen femenina, una de las representaciones más importantes en el imaginario de los autores es el de la bruja. A ella se le atribuyen poderes mágicos y paranormales propios del mundo mítico y fantástico. Pero para todos es conocida la fuerza que tiene esta representación femenina en la cultura de los pueblos latinoamericanos; pueblos con una arraigada herencia supersticiosa. En su texto “El personaje de la bruja en la novela *Aura* y su versión cinematográfica”, Anrrat Olson plantea que:

El arte constituye el espacio donde la bruja se ha convertido en un ser simbólico, mítico. Aparece como fuerza antagónica en obras trascendentales de la literatura universal. Memorables resultan los personajes de Circe y Medea, de la Celestina y las Hermanas fatídicas de *Macbeth*, o la enigmática Aura, de la novela homónima de Carlos Fuentes. Como personaje literario, la bruja recupera su carga simbólica para representar a la mujer tabú, a la faceta femenina más oscura. Es la encarnación de los miedos masculinos; personifica otra dimensión del mundo, el origen caótico de cuanto existe (2011: 1).

En un sentido similar esta autora revela cómo la bruja se convierte en un simblismo para representar a la mujer ambiciosa dispuesta a utilizar cualquier artimaña para lograr su cometido. Hacedora de conjuros y maleficios la bruja busca retener el amor de un hombre, amarrar una persona a otra o maldecir sus enemigos. Y al referirse a *La Celestina* de Fernando de Rojas por ejemplo, desarrolla la idea según la cual Celestina, una antigua prostituta, bruja y alcahueta, que posibilita los encuentros amorosos a cambio de dádivas, juega el papel antagónico, totalmente opuesto, al de la imagen idealizada de la mujer. Sin embargo, dentro de la misma obra la mujer recatada sucumbe ante la tentación de buscar ayuda “de otro tipo” para lograr el amor del hombre que la ignora. Claro está, ambos papeles se desarrollan en un contexto trágico que es común incluso para la misma bruja.

En un sentido parecido podemos observar el análisis que la autora cubana Olga García Yero hace en su artículo “Mujer y participación en *La Celestina*”:

La *Celestina* se despliega como una orquestación de voces, donde los entrecruzamientos de voces femeninas -además de las múltiples referencias a personajes femeninos de la literatura greco-romana-, construyen una inmensa cámara de ecos, donde la voz de la mujer se debate en una sociedad transida por la maldad y la desdicha, y en ese escenario angustiado y terrible, su voz se proyecta, tanto en la destilada reflexión de Melibea, ribeteada de filosofía petrarquista, como en la intensa, avulgarada y agonal entonación de Areúsa, las cuales, con las demás voces participativas de la Tragicomedia conforman un grupo coral que anuncia, en su fealdad y su pasión, en su frágil debilidad frente al Mal, la irrupción de una modernidad de la que, en una medida u otra, seguimos siendo partícipes (Yero, 2008: 4).

Para la autora, la expresión *orquestación de voces* hace referencia a una acumulación de dolores independientes que se aúnan en un solo coro desesperado. Es una realidad en que la tragedia no discrimina. Se anuncia un futuro aterrador que solo es un continuo de la eterna maldad del hombre. El dolor de Melibea y Aréusa, que es el mismo, está lleno de benevolencia; desde sus extremos sufren y lloran advirtiendo a otros el horror de la vida. Pero la

vida, la real, es el insumo por excelencia para la creación literaria. Y en ella hay tantos personajes como situaciones que se desean retratar con palabras. La mujer se convierte en uno de los personajes predilectos en la disposición e inspiración del escritor.

En el mismo sentido de este ensayo, que convierte a la figura femenina en objeto de estudio, el texto de Ana Isabel Alfaro “Las concepciones sobre la mujer y lo femenino en la obra: El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”, analiza a personajes como Marcela, Luscinda, Dorotea, Teresa Panza y Dulcinea del Toboso. Según Alfaro:

El interés creciente por los estudios sobre la mujer caracteriza nuestra época. Este interés, diversificado en múltiples campos como el familiar, laboral, político, educativo, legal, salud, también se ha convertido en un objeto-sujeto del quehacer filosófico. El surgimiento y desarrollo de los movimientos feministas, igualmente, ha contribuido significativamente a llamar la atención - incluso a los no-interesados -, sobre el tema (*Comunicación*, 1998, Vol 3. No 2).

La mujer es desde aquí un ente real con incidencia en los procesos del mundo. Se han superado muchos prejuicios, incluso aquellos que, filosóficamente hablando, sostenían la condición natural de inferioridad de la mujer. No solo la imagen femenina está sujeta a los prejuicios culturales; también lo está a las nuevas ideas y definiciones que recrean los conceptos: *mujer* y *femenino*.

Uno de los grandes pasos que establecieron a la mujer como ícono universal fue crear una imagen femenina como símbolo nacional, en la literatura latinoamericana del siglo XIX. En su tesis de maestría para la Universidad de Utrecht, intitulada “La mujer como símbolo de la nación en la literatura latinoamericana del siglo XIX”; *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, *La emancipada* (1863) de Miguel Riofrío y *María* (1867) de Jorge Isaacs, Rosann Melenhorst señala que:

El interés por la mujer en las novelas se creaba a través de visiones masculinas. Además, estos autores tenían en común su interés por la política nacional. De tal manera compartieron especialmente sus aversiones en contra de los órdenes establecidos en aquella época. Además de esto, buscaban una manera de impulsar el desarrollo en Latinoamérica después de las varias luchas y guerras para lograr la independencia. De tal modo el lector se da cuenta del disgusto que provocó aquella situación en cada una de estas tres novelas y al mismo tiempo este mismo lector siente el anhelo de los autores para llegar a la realización de una unión homogénea. Tanto Echeverría como Riofrío e Isaacs se dieron cuenta de que para conseguirlo, la creación de una identidad colectiva era muy importante. Esta identidad se puede aproximar, como expone Susana Rotker, a una construcción social, una creación, un sistema de interpretación, de una representación que es producida a través de la palabra, las imágenes y la repetición de rituales colectivos (Melenhorst, 2012).

Con el pasar de los años la imagen de la mujer se va convirtiendo en un aspecto clave, fundamental en la conformación de la identidad de un grupo social. Aun así, esto no es suficiente para caracterizar el papel de la mujer en la narrativa; para ello es indispensable también, profundizar en la literatura que la propia mujer construye. En otras palabras, conocer sus estilos y concepciones del mundo y de ella misma.

A partir de los años setenta la imagen de la mujer empieza a ganar un reconocimiento en y gracias a la literatura. Mediante los diferentes personajes que ofrecen al lector la sensibilidad femenina es posible replantear y reinterpretar el concepto de mujer. Como lo menciona Luis Fernando García en su artículo “Homenaje a las mujeres”, publicado originalmente en la revista *Libros & Letras*:

Pocas veces nos hemos detenido a estudiar el papel protagónico que han cumplido en la literatura universal las mujeres: las escritoras y, sobre todo, los personajes femeninos. [...] Y ahora los personajes femeninos. Empecemos por Electra. Su carácter simboliza la lealtad femenina, una especie de conciencia familiar que identificamos gracias a tres famosas tragedias griegas: Las Coéforas, de Esquilo; las dos Electra, la de Sófocles y la de Eurípides. Electra tiene, entre nosotros, un significado profundo como madre, como hermana y como hija. Sobre todo en una sociedad como la colombiana con tantas viudas y huérfanas (García, L., 2007).

Es importante cuestionar continuamente el lugar que ocupa la mujer para evitar que su imagen caiga en un anacronismo. El concepto de mujer debe forjarse o recrearse a la par de los cambios sociales y culturales para mantener su incidencia en la realidad actual. En un aparte de su ensayo “La escritura y el personaje femenino en la ficción histórica *Juanamanuela mucha mujer*” publicado por el CILHA (Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana) la profesora de la Universidad Nacional de Cuyo, en Argentina, Amor Hernández describe que:

En *Juanamanuela mucha mujer* el personaje femenino funciona dentro de un contexto social tradicional que ejerce presiones a nivel individual y colectivo. Sin embargo, Juanamanuela posee una personalidad marcada, que intenta definirse según un ideal y por convicciones personales. Detrás de esta realidad histórica y social regida por doctrinas establecidas se dibuja una mujer, que tiene como leyes las del espacio literario. A través de la literatura, el personaje ficcional Juanamanuela se pone en cuestión así: “Un impulso constante la hacía ceder a la tentación de la palabra y la grafía compulsivas, a pesar de darse cuenta de que tanto garabatear no tenía mucho sentido (poco tampoco). Y no obstante era lo único que podía hacer (¿el grado menor de su desvarío?) (Hernández, P., 2009).

Desempeña allí la mujer un papel de la heroína que se va superando a sí misma y estableciéndose dentro del campo variable de la literatura. Por su parte, en una perspectiva parecida, en su trabajo “El espacio femenino en la nueva novela histórica hispano-americana: una lectura de *Juanamanuela mucha mujer* de Martha Mercader” la profesora de la Universidad Unioeste de Brasil Clara Agustina Suárez Cruz señala que:

Juanamanuela inicia su trayectoria ficcional dentro de los parámetros sociales de la domesticidad que dictaba su entorno. Más, a medida que avanza la narrativa, se va perfilando la luchadora que trata de recortar su espacio para sacarlo de la "incomodidad" a que lo somete la situación social, y la sujeción que la Iglesia mantiene en nombre del orden moral. Dueña de una personalidad singular y de una vocación literaria definida, procura y defiende "su espacio", como ser humano y como escritora (Suarez Cruz, 2002: 1).

Mercader pone en boca de su personaje las siguientes palabras:

No queriendo que me confundieran con las lloronas de la familia, me dejé penetrar por el aire de la madrugada con incierta esperanza, viva, entera, dispuesta a enfrentarme con lo desconocido, a probarme, por fin, desafiando toda clase de obstáculos; a empezar a vivir de 'veras' (2002: 1).

El interés de Mercader por darle una resignificación al personaje femenino, parte posiblemente de la apropiación que la autora hace de la mujer como *ser humano*, y a quien le atribuye un afán de cuestionar su forma de vivir. Juanamanuela se interroga confrontando su *debilidad femenina* con el fin de sacar fuerzas de su orgullo para vencer los obstáculos y vivir, *vivir de veras*. Ese empezar a vivir de “veras” marca la pauta para considerar que Mercader se preocupa en su obra, no solo por la representación de la sensibilidad y el carácter femenino, sino también de un ser que vive, particularmente, el yugo cultural de la sociedad.

Por otro lado, en el ensayo de Suárez Cruz, ya mencionado con anterioridad, se resalta la importancia del libro *Tudo no feminino* escrito por Elódia Xavier, en el cual se analizan las obras de algunas escritoras brasileñas y se propone demostrar cómo la mujer hace de la *condición femenina* un elemento de su creación artística,

muestra, a través del análisis de importantes obras ficcionales contemporáneas escritas por mujeres, cómo la "condición femenina" conlleva una duplicidad, una división interior en los personajes femeninos que deben buscar, a través de la introspección, la autobiografía, y el tono intimista, una identidad perdida o negada constantemente por una sociedad patriarcal y doméstica (Suarez Cruz, 2002: 3).

El tono intimista y autobiográfico, puede observarse fácilmente en las obras escritas por mujeres; pero, por mucha consideración que la mujer *actual* tenga de su pasado histórico, los intereses actuales le ofrecen una concepción muy diferente de sí misma de tal forma que también sus sentimientos cambian.

Es importante mencionar que en el periodo del Post-boom, en donde los escritores crearon nuevas formas y figuras literarias, la mujer dejó de *simplemente aparecer* en las obras a convertirse en el personaje central de la imaginación y creación de los escritores.

En el artículo de Alicia Llarena “Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad” publicado por *Vector Plus*, revista de la Fundación Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria, describe los obstáculos por los que han pasado las escritoras para posicionarse dentro de una cultura homocéntrica y machista. Alicia Llarena aduce que: “No deja de ser sintomático que en el país de mirada homocéntrica la escritura feminista haya crecido en la medida justa en que ha sido relegada (proporción inversa sin duda interesante para una interpretación "posmodernista")” (Llanera, 1992).

Para Llarena, Ángeles Mastretta y su obra, desarrollada en una cultura mexicana verbalmente machista, son ejemplo de la reivindicación femenina y reitera el lugar que la mujer ha ganado dentro de la narrativa hispanoamericana. El feminismo no es entonces una inclinación por rescatar la literatura femenina del pasado, sino un punto de vista desde el cual se interpreta, analiza y denuncia la hegemonía patriarcal; una conciencia y una voz no convencionales.

En otro de sus artículos “Discursos para la autenticidad: narradoras hispanoamericanas de las últimas décadas”, Llarena describe la lucha de la mujer por encontrar una identidad propia dentro del constructo social, tradicionalista, prejuicioso y recortado.

Uno de los rasgos sobresalientes y constantes en la escritura femenina del continente, y más en concreto en las delimitaciones cronológicas que abarcamos, es la búsqueda de la identidad personal, en medio de roles sociales que, como los femeninos, han sido condicionados y definidos no desde la naturaleza del ser, sino desde la artificiosa imagen que forja la tradición, igualmente frustrante y negadora para ambos sexos (Llarena, A., 1996: 2).

Con la perspectiva femenina de la realidad se propone que el ser humano no se defina desde los roles sociales que desempeña, sino desde una posición holística que integre su ser y su sensibilidad por encima del artificio del hacer. Y es allí, precisamente, donde el feminismo adopta su filosofía, su conciencia y su identidad.

En el mismo artículo, Llarena, tomando a Rosario Castellanos como ejemplo, escribe:

La hazaña de convertirse en lo que se es (hazaña de privilegiados sea el que sea su sexo y sus condiciones) exige no únicamente el descubrimiento de los rasgos esenciales [...] sino sobre todo el rechazo de esas falsas imágenes que los falsos espejos ofrecen a la mujer en las cerradas galerías donde su vida transcurre (1996: 3).

La autenticidad demanda para Rosario Castellanos no solo el autoconocimiento sino el conocimiento de los factores que hasta entonces han forjado la idea que tenemos de nosotros mismos. El individuo sale de sí para reconocer en la otredad lo que no es y a lo que se asemeja. La mujer reconoce entonces que es necesario forjar una identidad propia, una vez ha derruido el preconceito que le había impuesto la tradición. Luego, alejada de ese juicio de valor cultural la mujer es la arquitecta de su imagen: se ha dado ella misma su valor y con él empieza a establecer su posición en el mundo. Individualizada y con identidad propia es, por derecho propio, reconocida.

El estudio de Llarena nos revela que con esa transfiguración de objeto mudo e inocuo, a sujeto activo y transformador de la sociedad, lo femenino empieza a ser una perspectiva filosófica de peso para interpretar y concebir el mundo. De igual forma que la esclavitud fue aboliéndose, también sucede con la subvaloración de la figura de la mujer.

Como puede verse en los textos a los que nos hemos referido, existe una imagen más compleja y atrayente sobre lo que representan los imaginarios femeninos en la narrativa latinoamericana contemporánea. Las múltiples facetas que han sido inscritas en éstos ensayos nos muestran cambios sustanciales en la representación de la mujer, más próxima a las problemáticas sociales verdaderas que se viven en el continente, y por lo tanto, más alejadas de los idealismos utópicos que perduraron como marcadores de identidad en América Latina.

Por ellos, podríamos concluir entonces que el papel de la mujer en la narrativa hispanoamericana da cuenta, en la literatura, de las dificultades que la identidad femenina ha tenido para desarrollarse dentro de las férreas barreras de la cultura cristiana, tradicional y machista de nuestros pueblos. La figura femenina, y no al contrario, ayuda a ubicar nuestra cultura dentro de un momento histórico determinado; en otras palabras, corroborar nuestra condición tercermundista en la transición de su figura de objeto del hombre a sujeto, la mujer hispanoamericana logró también un papel que incidió de manera fundamental en la transformación de los imaginarios culturales. Ahora su feminismo, su perspectiva del mundo, abre un mundo de posibilidades en la creación literaria y sirve de filosofía para la construcción de nuestra sociedad.

2. Aguilera Garramuño y la crítica literaria

(“Aguilera Garramuño no es un seudónimo utilizado por García Márquez para escribir una novela más divertida que Cien años de soledad. Aguilera Garramuño es el de la fotografía y, como se verá, no tiene bigotes”

(Advertencia de *Ediciones la Flor* a los lectores)

El presente capítulo intentará develar el valor de la obra de Marco Tulio Aguilera Garramuño dentro del mundo de la crítica literaria. Para ello se cree necesario indagar algunos de los aspectos biográficos del autor y de su obra. Como primera medida, se presentarán algunos de sus libros más representativos; seguido, se hará una breve descripción del contenido de los mismos y, en última instancia, se darán a conocer algunas de las opiniones de otros autores sobre la obra de este escritor colombiano.

2.1 Biografía

Marco Tulio Aguilera Garramuño nació en Bogotá el 27 de febrero de 1949. Se ha desempeñado como cuentista, novelista, crítico y periodista. Estudió Licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad del Valle y más adelante viajó a Lawrence, Estados Unidos, para realizar la Maestría en Literatura de la Universidad de Kansas. A partir de entonces ha vivido en Costa Rica y desde 1977 está radicado en México desde donde colabora en periódicos como *El Pueblo*, *El País* y *El Espectador*, y se desempeña como catedrático de la Universidad Veracruzana.

Ha publicado cerca de treinta libros y recibido varios premios y reconocimientos. Entre los galardones se cuentan: *Concurso nacional de cuento Santiago de Cali* (1975); *Concurso nacional de cuento corto de la revista mexicana de cultura* (1977); *Concurso nacional de la Universidad de Juárez (Durango, México, 1978)*; *Concurso nacional de cuento Universidad del Cauca* (1978); *Concurso nacional de novela en Costa Rica* (1975); *La primera bienal nacional de novela José Eustasio Rivera* (1988).

Aguilera Garramuño ha publicado más de veinte libros, ha recibido decenas de premios literarios, nacionales e internacionales; ha sido aclamado por críticos y lectores de muchos países. Entre sus libros más conocidos están *Cuentos para después de hacer el amor* (1983), *Mujeres amadas* (1991) y *Los placeres perdidos* (1989). A principios del 2002 aparecieron en México las novelas *La hermosa vida* (1996) y *La pequeña maestra de violín* (1999), las cuales hacen parte de la tetralogía *El libro de la vida*, cuyo primer volumen, ya publicado, se llama *Buenabestia / Las noches de Ventura* (1994).

Aguilera Garramuño es investigador de la Dirección Editorial de la Universidad Veracruzana en México, y ha sido distinguido con los títulos de “Creador artístico” y “Creador con trayectoria del Estado de Veracruz”; también ha sido becario residente del Centro Banff para las artes de Canadá y dictado conferencias en universidades de varios países.

Su libro *Cuentos para hacer el amor* (1983) fue clasificado por la revista *Semana* como uno de los mejores de Colombia en el siglo XX, destacándolo con las siguientes palabras: “Su gran habilidad en el manejo de técnicas del relato breve le permite al autor jugar y experimentar con uno de los temas más arriesgados y de la literatura: la sexualidad” (*Semana*, 1999), en el artículo: “Los 100 libros colombianos del siglo”.

Otras obras publicadas por el autor son: *Aves del paraíso* (1981), *Los grandes y pequeños amores* (1992), *Paraísos hostiles* (1985), *El juego de las seducciones* (1989), y *Alquimia popular* (1979) (Biblioteca virtual del Banco de la República, 1989).

2.2 Una introducción breve pero necesaria

Podría decirse que todo empezó traumáticamente para Marco Tulio Aguilera Garramuño, con la publicación de su obra prima *Breve Historia de todas las cosas*. Aquel libro publicado por *Ediciones La Flor* fue promocionado como una joya quizá a la altura, quizá superior a *Cien Años de Soledad*. Y aunque para el mismísimo García Márquez y otros grandes escritores la obra fuera digna de elogio, muchos la maldijeron al llamarla una copia del libro de Gabo; un prejuicio que condenó la obra de Aguilera Garramuño, debido al respeto infundado por la sacrosanta imagen del nobel colombiano.

Vega Zaragoza, el escritor y periodista mexicano, en su artículo “Aguilera Garramuño: la risa libérrima” afirma al respecto que:

En 1975, cuando solo tenía veinticuatro años, tuvo el infortunio de que su primera novela *Breve historia de todas las cosas*, la promoviera Ediciones La Flor, como que era mejor que *Cien años de soledad* y que Marco Tulio era un escritor mejor que García Márquez pero sin bigote. Las coincidencias eran muchas (sin contar el hecho de que ambas fueron originalmente publicadas por editoriales argentinas): la historia de un pueblo y de sus pintorescos habitantes, el ánimo voraz de la novela total y una narrativa exuberante como la selva misma (2012: 109).

Su argumento parte de la idea de que *Breve historia de todas las cosas* era una parodia muy bien realizada de *Cien años de soledad*, un chiste que nadie quiso entender. Para Vega Zaragoza es claro que la primera novela de Aguilera Garramuño es una burla crítica y mordaz a la idiosincrasia del pueblo latinoamericano e incluso, al género del realismo mágico. Es de resaltar que los

trabajos posteriores de Aguilera Garramuño distan mucho del realismo mágico propio de las obras de escritores del Boom Latinoamericano.

2.2.1 Breve historia de todas las cosas (1975)

Escrita en Costa Rica, es una fabulación en que, a guisa de colección de cuadernillos, Mateo Albán cuenta la historia de un pueblo costarricense llamado San Isidro. En él se narra con un buen estilo el sino de un pueblo aislado que se va forjando con el paso del tiempo. Y aunque llena de humor, se ve sumergida en el espíritu del realismo mágico que impregnaba, en ese entonces, a la literatura latinoamericana. En palabras de Enrique Jaramillo Levi: “La novela constituye un nuevo e impresionante aliento, de múltiples perspectivas dentro de la más reciente narrativa colombiana” (1976: 43).

Por su parte, Seymour Menton, escritor y crítico literario estadounidense, especializado en Literatura Hispanoamericana, en su estudio *La novela colombiana. Planetas y satélites*, hace de *Breve historia de todas las cosas* el siguiente señalamiento:

Breve historia de todas las cosas es una especie de parodia de *Cien años de soledad*, que se distingue de su modelo por el tono predominantemente humorístico y por su afiliación con la novela autoconsciente, o sea la novela estilo *Rayuela* que comenta su propio proceso creativo (2007: 272).

Es de resaltar que Menton se basa en novelas como *María* (1867), *Frutos de mi tierra* (1896), *La vorágine* (2010) y *Cien años de soledad* (1967) que, por excelencia, sobresalen en el mundo literario colombiano. Estas cuatro novelas son para el crítico estadounidense los planetas sobre los cuales giran las demás creaciones literarias del país; referentes primarios que marcan la transición de un país de poetas a un país de narradores.

Para Menton (2007), *Breve historia de todas las cosas* es un satélite propio de un planeta como *Cien años de soledad*, debido a que, sin dicha novela, *Breve historia de todas las cosas* no hubiese podido ser, afirma el citado autor: “Aunque no tenga las dimensiones universales y trascendentes de *Cien años de soledad*, la novela de Aguilera Garramuño es de mayor magnitud que todos los otros satélites macondinos de la última década” (p. 275). En otras palabras, en su *opera prima* Aguilera dejaba al descubierto toda su capacidad e ingenio. Y a pesar de que el joven novel demostrara su talento, mucho lo distanciaba de la dimensión que había adquirido el nobel colombiano.

La importancia de esta novela ha crecido a medida en que se ha consolidado, con los últimos años, el renombre de Aguilera Garramuño. Para muchos queda la sensación de que el apoyo evidente que se manifiesta entre los escritores actuales mexicanos no es más una asociación de mutuo elogio; caso que, en muchas entrevistas, el autor México-colombiano se ha dedicado a desmentir, recalcando todo lo contrario.

Para nadie es un secreto que en el campo de la crítica, un comentario destructivo enunciado por algún ícono sagrado de las letras puede provocar un daño decisivo en la carrera prominente o iniciática de cualquier joven escritor, como no se debe descartar que, el respaldo que se le dio a *Breve historia de todas las cosas* sea producto de un colectivo rebelde e insatisfecho impulsado por los vientos de cambio de una época, que encuentren en él, una voz, un modelo que represente un nuevo movimiento artístico en que todos se vieran reflejados.

Ahora, en lo referente a la afinidad de los lectores por un escritor de una época determinada, cabe tomar en cuenta el ensayo “Cien años de soledad. ¿Cómo ocurrió el boom?”, en el cual hacen referencia a que “el boom dura lo que dura la simpatía de los intelectuales latinoamericanos con la revolución cubana”

(Stanislaus, 2012). Aquí cabe resaltar la afinidad del famoso escritor colombiano con el movimiento de izquierda. García Márquez entraba pisando fuerte gracias a tener acogida en el boom de la época y del cual recibiría, como un soplo de bendición, la venia del buen viento y la buena mar. Alcanzando pronto el reconocimiento y la talla mundial cualquier obra que contradijera o emulara ese ícono de la literatura universal, en especial la de estos lares, llamado *Cien años de soledad*, no sería vista con buenos ojos. Independientemente de que la obra de Aguilera Garramuño fuera o no superior en calidad a la de García Márquez, nacería en un momento poco oportuno. Aun con la fuerza de un clásico llega la obra de Gabriel García Márquez hasta nuestros días y así durará por mucho tiempo.

Enfrentada entonces a un sinnúmero de prejuicios sociales y a la pasión enceguecida de los lectores, *Breve historia de todas las cosas* se vería irremediablemente opacada por la sombra de ese gigante de la literatura. En el mismo sentido ocurre con las opiniones de Fernando Vallejo acerca de la obra de García Márquez; y por más sensatas y objetivas que puedan ser sus críticas en contra de la originalidad y buen estilo de *Cien años de soledad*, su voz parece quedarse opacada por la buena acogida que aún tiene la obra de García Márquez.

Aguilera Garramuño comete con su *opera prima* un doble pecado mortal, al ser tomada como imitación de la de Gabo y aparecer en el momento menos oportuno. *Breve historia de todas las cosas* surge como un solipsismo que intenta dominar y burlarse del “poder” del boom, corriendo la misma suerte de otros escritores colombianos. Para el ser humano son inconcebibles y detestables aquellas cosas que no parecen tener razón ni sentido en la realidad; a Marco Tulio Aguilera Garramuño entonces, no se le perdonaría tampoco el atrevimiento de una obra jocosa e irreverente auspiciada por el impulso de su juventud.

Hasta este momento, hemos mencionado los debates en que la crítica ha relacionado las dos obras, siendo el manejo del realismo mágico una constante que acerca a los dos autores. Sin embargo, a modo personal, en lo único que sí se asemejan es en el argumento. Es decir, si observamos bien, el argumento coincide en ambas novelas: en Macondo, una familia fundada por los Buendía, se va transformando en pueblo; de igual forma, en San Isidro, un pueblo se va transformando en ciudad y los habitantes viven en familia. Ese aire entonces de progreso y el humor con que se relatan las novelas de Gabo y Garramuño, los acerca literariamente; pero es importante aclarar que los aleja: la originalidad y el estilo de cada uno. En este sentido, existen muchas relaciones que podrían haber desatado la fuerte crítica que se le ha hecho a la obra de Aguilera Garramuño en relación con la de García Márquez; sin embargo, pese a todas las asociaciones entre las dos novelas, cada una es en sí una obra independiente que puede dejar entrever su autenticidad y en la que el lector recibe una historia diferente.

Ahora bien, es indudable que García Márquez es para la vida literaria de Aguilera Garramuño un modelo a seguir y una piedra dentro del zapato. Comparándolo constantemente con el nobel, se vislumbra en el mundo de la crítica una especie de prejuicio al tomar, por lo general, a García Márquez como punto de referencia en la crítica de la obra de Aguilera Garramuño. El mismo Aguilera Garramuño suele confesar el efecto obsesivo que llegaron a tener los libros de García Márquez en el desarrollo de su creación artística. Y aunque se burla constantemente del aire patronal y altivo del samario, no deja de reconocerle. Acerca de la biografía realizada por Gerald Martin a García Márquez, intitulada *Gabriel García Márquez: Una vida* (2009), Aguilera Garramuño expresa, con aire jocosos, su obsesión con la imagen de García Márquez. Dice:

Efectivamente, desde que comencé a leer la novela de Martin no pude parar: llevaba el gordo libro a mi estudio de arriba y mi estudio de abajo, al baño, el jardín, el comedor y la cocina, lo llevé al hotel en Lechuguillas donde pasé con mi familia unos días espléndidos... Fue tanta la obsesión por ese libro que cuando le pregunté a mi esposa, “¿Te leo?”, ella respondió: “Ya deja esa manía, parece que estás enamorado de García Márquez.” Ciertamente, lo asumo: si ha habido una obsesión notable y hasta censurable en mi existencia es García Márquez, su obra y su vida, tanto así que leí Cien años de soledad de principio a fin acostado en una pensión de Cali y que mi primera novela fue acusada con justa razón de tener una fuerte influencia de las artimañas del rey de Aracataca y se llegó a hablar de plagio —cosa que el mismo García Márquez desmintió públicamente (yo le había regalado mi primera novela con una dedicatoria que decía así: “Para Gabriel García, a quien pienso matar... literariamente” (Aguilera Garramuño, 2010).

Gabriel García Márquez: Una vida, es una biografía de García Márquez escrita por el escritor inglés Gerald Martin, que Aguilera Garramuño considera chismosa e indiscreta, en la cual se muestra a un García Márquez introvertido y tímido muy diferente al dicharachero y altivo que Aguilera Garramuño asegura haber conocido:

García Márquez se ostenta tímido cuando en realidad es desparpajado, absolutamente seguro de sí mismo, fanfarrón, petulante, lo que no se le perdonaba en sus primeros años y ahora, que es más famoso que el papa y la Coca-Cola, se le celebra (Aguilera Garramuño, 2010).

Y acto seguido analiza la tendencia del biógrafo inglés a darle a la obra de su sujeto de estudio, categorías diferentes a las hermenéuticamente aceptables:

Martin es un biógrafo crédulo o fingidamente crédulo, pero inteligente, lo que lo hace de él y de sus personajes tan atractivos como los personajes de Faulkner. Eso de pensar que la mamá Grande es en el fondo una crítica a una Colombia incapaz de cambiar, “una furiosa reacción de García Márquez ante la situación nacional”, es bastante divertido pero incorrecto desde el punto de vista epistemológico: la esencia de este relato es una bella retórica, palabras, encanto, cuento de hadas (Aguilera Garramuño, 2010).

Pero toda esa metamorfosis del ya mitológico García Márquez tiene para Martin una explicación: antes del éxito que llevara a *Cien Años de Soledad* a la

categoría universal, García Márquez buscó obsesivamente la fama; pero una vez alcanzada, decidió no volver a aceptar a nadie.

El ausentismo de García Márquez o su retiro de los medios no pueden ser más que una jugada maestra frente a la presión mediática. Lo que sí es cierto es que toda manifestación que se refiera a la figura de ese animal literario y legendario que hoy es García Márquez acrecienta el carácter mítico de su figura. En estas instancias solo el propio García Márquez podría hacerle un flaco servicio a su imagen; y su silencio no sería más que un ejercicio de sensatez. En todo caso, solo Aguilera Garramuño mismo sabrá hasta qué punto le incomoda la exagerada popularidad de García Márquez frente a la suya.

Por otro lado, reconocido en los años setenta Aguilera Garramuño pasó a ser un escritor casi olvidado y sólo hasta hoy parece ir recuperando y agigantando su fama. Nótese además que los buenos comentarios que recibe por parte de personas reconocidas en el gremio de los literatos no son acordes con la baja popularidad que hoy tiene el escritor colombiano.

2.2.2 Cuentos para después de hacer el amor (1986)

Es una serie de cuentos cargados de erotismo y sensualidad, en los que Aguilera Garramuño deja entrever su concepción acerca del amor desde diferentes perspectivas. Cada cuento es una experiencia de vida, contada con un lenguaje sencillo y popular, en la que puede verse una clara intelectualidad del narrador quien describe en varias ocasiones, escenas de diferentes lugares del mundo. Algunos autores han expuesto diversos puntos de vista acerca de esta y otras novelas del autor, observemos los siguientes ejemplos con la salvedad de haber sido tomados del Blog: <http://wwwmisterkolombias.blogspot.com>, dado que no fue posible confrontar la fuente original, a pesar de nuestro esfuerzo en el rastreo bibliográfico.

Alejandro Sandoval, en el diario *Excélsior*, refiriéndose a la segunda edición de *Cuentos para después de hacer el amor* escribió:

Marco Tulio ha alcanzado ya desde su primer libro de cuentos una verdadera maestría en la recreación de atmósferas. La caracterización de los personajes es vigorosa y bien delineada, lo cual incide con fortuna en la cabal realización de cada cuento.

Y concluye: “Comparar a Garramuño con García Márquez es asunto vano, ya que la altura literaria de Aguilera Garramuño nada necesita de tal referencia.”

Por su parte, Germán Vargas, uno de los siete sabios que menciona a García Márquez en *Cien años de soledad*, en el *Diario del Caribe*, Barranquilla, Colombia escribe:

Éste sí es —refiriéndose a *Cuentos para después de hacer el amor*— sin lugar a dudas, uno de los libros más regocijantes que registre la historia de la literatura latinoamericana. Un talento excepcional y una gracia especialísima son distintivos de Aguilera.

Asimismo, Ariel Muñiz, escritor uruguayo, en la revista *Plural*, en enero de 1984, escribe: “La limpieza expresiva, la elegancia, el prodigioso dominio del *tempo*, la fantasía desbordada, muestran a Aguilera en una fase crucial de sus recursos creadores.”

Y en palabras de Gustavo Álvarez Gardeazábal:

En los campos de la verdadera ficción Marco Tulio campea con orgullo y facilidad sin límites, lo que hace que sea un placer torturante leerlo en cuentos a veces agobiantes y supervertiginosos. Estos *Cuentos para después de hacer el amor* nos presentan a un señor narrador (Gustavo Álvarez Gardeazábal, El Colombiano, Medellín, 1985).

Como podemos observar, en las críticas se destaca la ingeniosidad de Aguilera Garramuño tanto como las constantes referencias a García Márquez. Quienquiera que hiciera un paneo de las críticas que ambos escritores reciben,

vería en la poca popularidad de Aguilera Garramuño, un fenómeno extraño ajeno a los buenos comentarios que recibe por parte de otros autores. Descrito como un escritor del post-boom y un catedrático de la Universidad Veracruzana, éste escritor no vive de escribir sino de su ejercicio como investigador y docente.

Por otra parte, respecto al boom latinoamericano que cobijó a autores como García Márquez, Vargas Llosa y Julio Cortázar,

Frederick M. Nunn escribe que: *"novelistas latinoamericanos se hicieron mundialmente famosos a través de sus escritos y su defensa de la acción política y social y porque muchos de ellos tuvieron la fortuna de llegar a los mercados y las audiencias más allá de América Latina a través de la traducción y los viajes y a veces a través del exilio"* (Nunn, 2001).

Ubicada en el post-boom la obra de Aguilera Garramuño quedaría al margen del éxito abrumador, resonante y permanente de las obras publicadas en los años sesenta. Sin lugar a dudas, por el prestigio y respeto que merece éste autor dentro del gremio de escritores gracias a la calidad de sus libros, otra hubiera sido su suerte si en lugar del pos-boom latinoamericano hubiese llegado un poco antes. Aguilera Garramuño estaba allí; lastimosamente, para efectos de su popularidad, el bus del boom ya venía copado. La falta de popularidad de Aguilera Garramuño, más no su calidad, puede deberse a que llegó tarde al boom latinoamericano, a una época que la vida o el tiempo tenía reservada para otra generación de escritores. La inmerecida falta de popularidad que hoy adolece este escritor, se debe entonces, en otras palabras, a una cuestión de época: un momento histórico ajeno.

2.2.3 El amor y la muerte (2002)

En *El amor y la muerte* Aguilera Garramuño narra la historia de Edith Viscontini, una mujer que vive en la trashumancia por América Latina y coincidiendo con

lugares y momentos llenos de violencia y dolor. Sus viajes se asemejan a los del Gulliver de Jonathan Swift, en los cuales descubre que por más que varíen los paisajes y las culturas, la violencia y condición humanas llevan el mismo rostro. Asimismo, de la violencia de la Argentina peronista llega a una Colombia eternamente violenta. Más tarde viaja a Estados Unidos para vivir al margen de una sociedad rampante. Luego termina en Costa Rica, en la Nicaragua sandinista y, por último, regresa a Colombia para morir. Por lo demás, está narrada en forma de monólogos y cartas en los cuales se rememoran acontecimientos particulares y se enuncian interpretaciones particulares sobre la vida.

De otro lado, en la novela se presenta además el latinoamericano multifacético, modelo propio de una cultura norteamericana globalizada y competitiva. César, el mayor de todos los hermanos, se ha vuelto rico gracias a un empleo con la multinacional norteamericana Hewlett Packard; como todo yuppy, díscolo y generoso. Felicia, la única hermana, al contrario de su madre, decide llevar una vida pujante y esforzada con la idea de no depender de ninguna forma de los hombres. Están también el menor, que acompañó a su madre en la lucha en Nicaragua, un médico, un empresario que logra burlar a las fuerzas violentas en Colombia, y un marihuanero que, en una vida caótica, lucha por el futuro de su país. Todos representantes, casi caricaturescos pero esencialmente reales, de una Latinoamérica estancada en la constante de una violencia sin fin y sin sentido. Ricardo, por su parte busca plasmar, con hilaridad, el caótico panorama en el que se han desarrollado todas sus experiencias.

Quizá sea esta la más autobiográfica de las historias contadas por Marco Tulio Aguilera Garramuño. Y para muchos, alimentada por la fuerza contundente y total de la realidad, aquella que a todos toca y concierne, y que se convierte en la más entrañable de sus obras.

Dice Castro Caycedo, en el mismo blog del autor, citado con anterioridad:

El amor y la muerte es un libro sin diálogos que concatena episodios históricos reales con experiencias. Y es un libro en el cual las experiencias vitales de los personajes revelan la oscilación que existe entre la ilusión y el desencanto surgidos en los países que la mujer recorre con sus hijos, ilusión y desencanto motivados por las experiencias vividas, como es el caso de la revolución sandinista en Nicaragua: primero, fe en las bondades del cambio y luego una gran decepción ante el fracaso de una experiencia que costó muchas vidas.

Y luego comenta:

Creo que con este libro, Marco Tulio Aguilera Garramuño demuestra la madurez del novelista capaz de profundizar en forma magistral dentro del alma y del cuerpo de uno de los personajes más fuertes, luego de una trayectoria literaria de dieciséis libros anteriores.

Para algunos es esta la mejor novela de Aguilera Garramuño. Por su parte, Peter Broad, de la Universidad de Pennsylvania, asegura que:

En *El amor y la muerte*, Marco Tulio Aguilera Garramuño ha escrito el libro de su vida (y no El libro de la vida, serie de novelas tuyas de la que ya aparecieron los tres primeros tomos). Por un lado, se trata de una autobiografía ligeramente novelada; por otro es la mejor novela que ha escrito hasta la fecha.

De la misma manera, Harold Alvarado Tenorio en *La gaceta, El País*, asegura que:

'El amor y la muerte' tiene como trasfondo la historia de una familia, que como muchas de las colombianas de hoy, ha vivido los horrores y la ostentación de una sociedad anacrónica. Según su autor, la novela "es un intento por rescatar del olvido a un personaje maravilloso". Esta es quizás la mejor novela que haya escrito Aguilera Garramuño. Rica, vertiginosa, profunda y grave, 'El amor y la muerte', hace de Edith Viscontini uno de los personajes de ficción más atrayentes de este tiempo (otrolunes.com/30/unos).

Juan Fernando Argüello, en *La Prensa*, México por su parte, señala que es una

novela escrita de manera vertiginosa, casi con el ritmo de una película, sorprende de página a página. Los cambios son sorprendidos, y sin embargo, totalmente verosímiles: se trata, como dice la contraportada de la vida de “una mujer que se atrevió a vivir lo que otras apenas se atreven a soñar”. Del tiempo sólo se puede predicar que no conocemos su naturaleza, que es irreversible y que cualquier cosa puede pasar, incluso la muerte. Tal parece ser la idea que movió al autor a escribir esta novela que es como un río turbulento, que atrapa al lector y no lo deja en paz hasta la última línea. Quien conoció a Edith Viscontini lo más probable es que nunca la vaya a olvidar. Es la novela más grande de Aguilera Garramuño (2002).

A su vez, El Diario del Sureste, México, suplemento Presente, 18 de octubre 2002 publica:

La seguridad y la firmeza narrativa de Aguilera Garramuño dan como resultado una historia coherente en su propia estructura y una lectura gozosa... Garramuño hace un retrato de la tragicomedia que es la historia de los países latinoamericanos, salpicado de buen humor. Edith Viscontini, la protagonista, vivió en varios países de Latinoamérica y en cada uno de ellos hizo su voluntad a contrapelo del machismo delirante: Argentina, Colombia, Costa Rica, Nicaragua, fueron testigos de su periplo, un periplo ejemplar, que da como resultado una novela de excelencia como la que se podría esperar de la madurez de un escritor que nos ha deleitado con Cuentos para antes y Cuentos para después de hacer el amor, Mujeres amadas, Los placeres perdidos y muchos otros libros memorables.

Es necesario destacar que con esta novela Aguilera Garramuño, por primera vez, es publicado por Alfaguara. Este, en sí, es un suceso que adentra al autor y sus obras en otro tiempo, muy diferente, al que vivió después del boom latinoamericano. Aunque todavía se sientan los coletazos de los escritores consagrados de aquella época, la obra de Aguilera Garramuño, para una mayor acogida, dependería ahora de los pormenores de una era dominada por la propaganda y el manejo de la información.

De otro lado, es importante mencionar que el trabajo de Aguilera Garramuño, como escritor activo, encuentra terreno abonado en una tradición de buenas críticas que, como se ha visto, lo ubican dentro de los escritores publicados por

Alfaguara. A esto señala Juan Fernando Argüello, periodista de la sección cultural del diario *La Prensa* en México D.F.:

Me dije: hasta allá cayó (o llegó) Garramuño, hasta ser producto Alfaguara. Pues este producto Alfaguara me hace recuperar la fe en la literatura y perderle un poco el miedo a eso que han llamado la alfaguarización de ella, el rasamiento y la transnacionalización de un arte que tiene su origen en la intimidad y debe hallar su destino en la misma intimidad cit en: <http://www.misterkolombias.blogspot.com>.

En su blog personal Aguilera Garramuño escribe aforismos tales como “las editoriales no publican lo mejor sino lo que conviene a sus intereses económicos, políticos y grupistas. Por eso se publica tanta basura” Aguilera Garramuño critica aquí el impulso que tuvieron aquellas obras del boom latinoamericano y a todos aquellos libros que alcanzaron la fama siguiendo el mismo camino sin tener el carácter de utilizar sus propios recursos creativos. En una entrevista con Hermosilla Sánchez, expresa cómo durante varios años siguió preguntándose por el ridículo e inmerecido anonimato de una obra que él cataloga como profundamente jocosa:

De lo que estoy convencido, de cualquier manera, es que tanto su homenaje como su parodia al realismo mágico tuvieron mucho que ver con el vacío que se le hizo al libro, ya que la aguda forma a través de la que leía, interpretaba y daba su propia respuesta a muchos de los temas recurrentes de la literatura de García Márquez no era en absoluto cómoda. Al contrario. Se encontraba cargada de un jocoso humor, una soterrada ironía que, en algún caso, no sólo cuestionaba muchos de los tópicos con los que hasta entonces se concebía la literatura hispanoamericana sino que además nos confrontaba directamente con ellos (Hermosilla Sánchez. cit en: <http://wwwmisterkolombias.blogspot.com>).

Pero si el autor se viera al margen del boom, rezagado, disminuido y aislado, no podría dejar de escapar la oportunidad que se le abría con la comercialización y propaganda que una editorial tan reconocida pudiera hacer de su obra. Los nuevos tiempos venían con nuevos cambios; y esta vez Aguilera Garramuño pudo verse beneficiado. Si ese tiempo denominado mundialmente como Boom-latinoamericano bendijo y catapultó la fama de algunos autores, sería ridículo

que este autor, algo ofuscado por su inmerecido desconocimiento, desperdiciara él esta coyuntura.

2.2.4 Mujeres amadas (1991)

Es una novela que se ocupa del tema de la pareja, por medio de la relación entre un héroe protagónico llamado Ramos, y algunas mujeres con las cuales tiene intercambio erótico. Ramos relata a Irgla, su ideal principal, una mujer inalcanzable, pasiva, casta... cada una de sus experiencias de amor, en las cuales, describe su concepción acerca de la mujer, mientras intenta de forma constante enamorar a Irgla.

Ramos trata de explicarse por qué Irgla no sucumbe ante sus ruegos. Ramos insiste y trata por todos los medios de conquistar a Irgla, pero ella no da el brazo a torcer. “El negro afirmaba que Irgla tenía atrofiado el órgano espiritual que les posibilita a las mujeres amar” (Aguilera Garramuño, 1991: 140). Y por un lado y otro intentaba encontrar un argumento justo que validara el rechazo. Para él debía estar en una incapacidad innata de las mujeres para amar. Ramos inventa entonces historias eróticas jactándose de sus conquistas amorosas y hazañas sexuales para despertar en Irgla algún tipo de interés. Irgla termina por descubrirlo. Algunos comentarios críticos, se refieren a esta obra en términos positivos, como los que a continuación se van a relacionar.

En la presentación que de esta obra se hiciera en la Universidad Veracruzana y publicada en el *Universo*, periódico de los universitarios, el 10 de octubre del 2011, año 10, número 457, David Sandoval hace algunas referencias que consideramos pertinentes retomar.

Para Leticia Mora: “La apuesta de Marco Tulio se revela lúdica, irreverente. La vida como puesta en escena, la literatura como vocación y descubrimiento, la

escritura como un orden de un mundo caótico cuyo motor es el deseo y el amor” (www.uv.mx/universo/457/arte).

Según esto, una de las motivaciones del autor es el erotismo, el amor y el deseo, una fusión que mueve su interés temático. La mayoría de las críticas que recibe Aguilera Garramuño frente a esta novela, casi siempre elogian su estilo y la emoción que producen sus líneas. Para Óscar de la Borbolla: “No conozco muchos que se dejen leer y uno nade dentro de ellos, que permitan a uno vivir a través de los personajes experiencias tan intensas” (cit en, Sandoval, 2011).

Como puede verse, *Mujeres amadas* permite un despliegue de sensaciones en los lectores, además de posibilitar la experiencia de situaciones únicas, en medio del desencantamiento de la vida. Así lo enfatiza Sandoval:

Más allá de esa visión desencantada de la vida, contiene como toda obra que auténticamente disfruto, pasajes que consiguen estremecerme, que me obligan a experimentar un sentimiento; como bien decía Leticia, en todos estos fantaseos parece que están pintando a un verdadero erotómano genial, luego, a la hora de la verdad deja qué desear (cit en, Sandoval, 2011).

Por otra parte, otros autores se refieren a *Mujeres amadas* como una narración global que muestra un buen estilo e ingeniosidad del autor:

En *Mujeres amadas* (...) la fragmentación aparece atenuada mediante la articulación de esas pequeñas historias de amor (que componen uno de los hilos centrales de la novela y que aparecen disueltas a lo largo de la novela) a una narración global; el recurso de varios narradores también se utiliza amablemente, sin sobresaltos. (...) Los saltos temporales aparecen justificados. Y sin embargo, la novela crea un ambiente especial, poco usual, una necesidad de volver atrás constantemente. No solo es la parodia y la autoconciencia y esa dosis de humor impertinente que inyecta todo el texto, es la sensación de que tras esa historia de amor, se oculta algo grande, algún mensaje, alguna metáfora mayor: quizás la relación entre escritor (Ramos que intenta seducir) y lector (Irgla que no se deja) ¿No están planteadas las diez pequeñas historias de amor como un relato al que Irgla siempre responde con una crítica? ¿No es la incomunicación de la pareja el tema central de la novela? Quizás sea así,

como metáfora de las psicodinámicas del texto literario, como la novela nos está proponiendo su propia visión de mundo (Rodríguez, 1995: 129).

Al proponer su propia visión de mundo, precisamente la novela se desarrolla a partir del juego que impone Ramos, su personaje principal, para conquistar a Irgla, su personaje antagónico y crítico. Y esto lo hace Aguilera Garramuño, según Rodríguez, mediante la creación de sobresaltos, que le implican al lector, regresar y continuar hilando el discurso, del humor que le impone y el mensaje oculto que todos queremos descubrir en la novela.

Otros autores se refieren a ella de la siguiente manera:

Basta con decir que una obra aportó algo de oxígeno imaginativo, que no se conformó con seguir un patrón o fórmula [sic] para agradecer su aparición. Y sin duda alguna *Mujeres Amadas* cumple con esta característica: divertida de leer, innovadora en su forma y con una propuesta narrativa que transversaliza recíprocamente lo discursivo con lo estilístico, esta novela nos ofrece una mirada inteligente acerca de lo que es el amor en nuestro mundo contemporáneo, es decir, se atreve a releer (y recrear) para una generación, un viejo tema como es el del encuentro romántico, sin que ello signifique el desconocimiento de lo que se dijo anteriormente (Arango, 2010: 53).

En pocas palabras, el valor literario de esta novela, radica en que la propuesta narrativa de Aguilera Garramuño recrea las concepciones del amor, de la mujer, y del erotismo en ambas caras: la de la tradición sacrosanta que pugna por reprimir el deseo bajo la dirección de principios “elementales”; al servicio de la de un espíritu liberador que propende por exaltar los sentidos y la belleza que encierra la vida misma.

2.2.5 Los placeres perdidos (1989)

Aguilera Garramuño utiliza un lenguaje coloquial y lleno de vocablos propios de los jóvenes de barrio y centra su atención en descripciones sobre sus personajes, tanto físicas como intelectuales, otorgando una personalidad a cada

uno, que mantiene hasta el final de la novela. Hace contrastes de los tipos de mujeres: bonitas, feas, gordas... y de lo “apetitosas” que resultan cuando dan rienda suelta a su sensualidad. Por lo general, las escenas eróticas de Aguilera Garramuño en esta obra vienen acompañadas de descripciones muy detalladas para las cuales emplea diversos recursos literarios como símiles y metáforas. Son, este juego y estas descripciones, los elementos en los que el autor saca a relucir su gran capacidad y talento.

Algunos autores por medio de entrevistas, ensayos y reseñas, han comentado esta novela. En la Revista Hispanoamericana de Cultura *Otro Lunes* (2013), se expone la bibliografía en la que *Los placeres perdidos* ha sido objeto de crítica aunque las fuentes no pudieron confrontarse.

Sin embargo en la revista *La palabra y El hombre*, Edmundo Valadés describe a *Los placeres perdidos* como una “novela de sátira delirante, desenfrenada” (1990: 267) en la que según el autor citado, Aguilera Garramuño se burla de las mentes mojigatas que pretenden llevar por *el buen camino* a la sociedad, con un haz bajo la manga: “Marco Tulio Aguilera Garramuño, se propone bajarle los calzones a una sociedad conservadora e hipócrita y a la ciudad que la cobija, Cali, para exponer sus prejuicios, su estreñimiento mental, sus contradicciones, sus desigualdades” (p. 267).

Valadés relaciona además, a la ciudad de Cali con Sodoma y Gomorra, por sus contrastes entre lo sacrosanto y lo pecaminoso, en donde unos cuantos se toman el poder de *ordenar la sociedad moralmente*. Esto constituye al parecer el tema central de la novela y hace parte del subfondo que puede entreverse a medida que Adolfo Montañovivas, personaje central, aborda sus experiencias. En nuestro criterio, pone de manifiesto la intención permanente del personaje de Adolfo, un afán de despotricar, y hacer fuertes críticas a la cultura

estadounidense y a las miserias y mezquindades derivadas del capitalismo salvaje en una sociedad de consumo.

Finalmente, podemos decir que el lenguaje con que se teje la trama, está cargado de un humor ácido y picaresco, que como bien lo menciona Valadés: “esa picaresca sirve también para plantear las preguntas esenciales ante lo extraño de la vida.” (p. 268).

Ahora bien, en el capítulo cuarto desarrollaremos de manera amplia aspectos importantes de esta novela que en esta breve presentación apenas se ha comentado.

2.2.6 Buenabestia (1994)

En un diario, el autor va anotando los tejemanejes, vericuetos, vicisitudes y peripecias de alguien que quiere contar una novela. Dice Oscar Torres Duque (1994) en el Boletín Cultural y Bibliográfico de La Biblioteca Luis Ángel Arango:

Aguilera no pretende ser ingenioso en la "técnica narrativa"; sencillamente (a la carga con los adverbios: sinceramente) yuxtapone fragmentos, narra, transcribe y, sobre todo, piensa cómo lo está haciendo Ríos —su héroe—, como lo haría cualquier adolescente en su diario íntimo sin el temor de que sus textos vayan a ser descubiertos.

Aguilera Garramuño no tiene que decir más que su propia desazón, su propio cinismo: el del escritor que le ha apostado —quizá lo haya apostado todo— a vivir de su invento literario, a escribir obras dignas de recordación, y ve, con el paso de los años, que toda vida literaria resulta bien pronto una caricatura, un cebarse irresponsablemente en la soledad para saber que todo éxito es relativo, pero que la falta de éxito es agobiante, sobre todo cuando no se tiene vocación de mártir. Esto hace de Aguilera Garramuño un escritor constante, terco y obstinado. De nuevo se presenta aquí su lucha por un reconocimiento como autor de ficción por alcanzar el éxito, cuando, a su vez, lo invade una obligación

casi moral por escribir algo bueno y universal; un éxito indiscutidamente merecido:

Esa constancia, quizá, es lo que convierte a este bicho raro, a este escritor de oficio, a esta bestia dominada por la lujuria y por la lujuria de escribir, en una buena bestia que aún quiere producir la mejor obra literaria, con sinceridad, con compromiso (Torres, 1994).

Parece ser que esa vida literaria del autor llena de esfuerzos, se ve, a su vez, alimentada por el deseo de ver consumada, a fuerza de lidia y trabajo duro y transparente, una obra capital. Y no se descarta que ese deseo envuelto en la porfía y el orgullo de reconocerse como hombre de talento y nacido para las letras, haya persistido en un escritor que quería recordarle al mundo que lo había olvidado; obligar al tiempo pasado a reconocer su injusticia. En este sentido Aguilera Garramuño se esmera por escribir bien y demostrarle a la sociedad sus dotes literarias.

Oscar Torres Duque (1994) asegura que:

En *Buenabestia* se encuentran deshilachadas, casi despedazadas por la conciencia, las obsesiones de Aguilera: una sexualidad desaforada (que ha encontrado, sin duda, su propio lenguaje), la pasión literaria (con sus correspondientes: la abstinencia, la aridez, la impaciencia de escribir de un solo golpe la pieza más conmovedora, la angustia de no poder expresarse), el magisterio del Papá Grande (Gabo, quien pudo haber augurado que Aguilera sería su sucesor), la vida en el exilio, los escrúpulos morales, el producto en metálico de la inteligencia... En general, todas presencias de doble filo que al cabo pueden volverse contra quien sueña una vida literaria y descubre que ella también es una ficción; no una farsa, pero sí una utopía que se recrea una y otra vez, terca, obstinadamente.

En síntesis, la obra de Marco Tulio Aguilera Garramuño ha sido aplaudida desde sus mismos inicios por muchos autores reconocidos del medio literario y a clamada por quienes han tenido el gusto de leerlo. Los cuestionamientos que surgen acerca del porqué del desconocimiento que se tiene de este autor suelen crear un ambiente de confusión: parece incoherente que un escritor con la dimensión de los escritores del boom-latinoamericano, no tenga el mismo reconocimiento.

La respuesta a ello se debe a que los autores del boom se vieron beneficiados por el momento histórico sociopolítico que estaba viviendo Latinoamérica, y al hecho de que Europa empezara a fijarse en el estilo que los diferentes escritores de este lado del mundo. Y siendo un crítico de la literatura previa al boom y la del boom, Aguilera Garramuño no dio un salto dialéctico en la historia de la literatura, sino que, por el contrario, quedó al margen, en una orilla, gracias a la fuerza incontenible con que dicho boom literario marchaba hacia el futuro. Es decir, este escritor, consecuente con su condición de apátrida, permaneció fiel a su propio estilo. Y por qué no, ajeno al tiempo del boom literario latinoamericano puede que este, el tiempo de la publicidad y las comunicaciones, sea el suyo, y en él se reivindique.

3. Los personajes femeninos en *Mujeres amadas*

Mujeres amadas es en sí una novela llena de contradicciones. En ella el autor recrea con habilidad la difícil y delicada temática del erotismo. Lo hace con un estilo ameno, generoso en figuras e imágenes, evitando la vulgaridad y la monotonía. Sin embargo, más allá de sus innegables capacidades creativas y literarias, el lector puede notar, con cierta facilidad, un aire de presunción y vanidad por parte del autor.

Como asegura Leticia Mora, acerca de *Mujeres amadas* en *Universo*,

[...] Lo particular es en primer lugar las indudables dotes narrativas de su autor, su buen humor, muchas veces autoparódico, otras tantas irreverente y mordaz; en efecto, narrar otra historia de amor requiere de algo más que una poca de gracia, requiere de otra cosita que en esta novela es una rica imaginación y un lenguaje desbordado, sublime y soez, para presentar, con un nuevo ropaje, la arquetípica relación amorosa. (cit en. Sandoval, David, 2011: 1).

Referente a lo erótico, se ha de tomar esta como una actividad (y también una capacidad), encaminada a satisfacer los sentidos, desencadenando, desde la atracción, una reacción emocional de deseo y excitación que puede vivirse y expresarse de infinitas formas; en este caso, como factor de inspiración en la creación artística literaria. Además, la sensualidad, como sinónimo de atracción sugiere una entraña, una condición inherente a la vida misma sin la cual serían imposibles las relaciones interpersonales: la otredad. Desde este punto de partida se rescata la condición natural de la manifestación sexual y la corporeidad en la novela de Aguilera Garramuño; pero, como ya se dijo antes, también aparece una contradicción que se explicitará más adelante.

3.1 Un breve recuento de la novela en su forma y contenido

3.1.1 El lenguaje

Mujeres amadas está narrada en primera persona. Este hecho podría indicar al lector que la historia llevará el sello de las apreciaciones propias del autor o que, por lo menos, la presencia de este en la incidencia de la historia será mucho más evidente que en una narración en tercera persona. Diferente a muchas otras narraciones en primera persona, incluyendo las de Henry Miller, como por ejemplo su obra *Trópico de capricornio* (1938), en la cual se hace explícito que el personaje principal es el mismo autor, en *Mujeres amadas* es inevitable ver el espíritu de Aguilera Garramuño haciendo hincapié, no en las escenas ni en la trama, sino en sus buenas dotes como filósofo y narrador, para ser más específicos: en sus reflexiones.

En *Mujeres amadas*, el autor apuesta por un lenguaje jocoso, burlesco y con desparpajo. Con estas características el lector puede hacerse un perfil de la psicología de los personajes siguiendo el tono de las palabras que emplea en el acto comunicativo, ya sea en los diálogos o en las disquisiciones filosóficas con que el personaje justifica su proceder. *Mujeres amadas*, lleva el lenguaje de un joven vanidoso; un Ramos ácrata, jactancioso, irreverente, burletero, irresponsable, que niega y reniega de los principios morales sostenidos por una cultura cristiana, (cultura representada en el personaje de Irgla), una idiosincrasia mezquina e hipócrita, que condena la corporeidad y la sexualidad como agentes del vicio y la decadencia del hombre. Con aquella jocosidad Aguilera Garramuño intenta pintar un cuadro naturalista del erotismo.

—Ya acabemos esto —gritó—: quiero que me perviertas, que me hagas maldades. Al diablo con la castidad.

—Imposible —respondí—: contigo no puedo tener malos pensamientos. Todo lo que hagamos estará santificado por el amor.

[...] —Quiero ser mala —dijo musitando entre mis labios—, mala como todas esas putas que te han chingado. Chíngame, amor, jódeme, méteme la mano allí abajo. —Esas putas no existen—, le dije introduciendo en su laberinto que destilaba leche y miel mi espectacular dedo pulgar derecho, me las inventé, el *Currículum Genital* es un embuste de principio a fin, soy virgen y casto, todas las mujeres que he conocido son como selvas y bosques que he atravesado, como monstruos que he vencido, para llegar a ver el mar (Aguilera Garramuño, 1991: 158).

Analizando el lenguaje que el autor pone en boca de Ramos, se advierte cierta restricción de la obscenidad para recrear la escena erótica y referirse con procacidad a los órganos sexuales. Debería tenerse en cuenta que la escena dibuja un encuentro amoroso entre Ramos e Irgla, siendo esta última una joven recatada, proveniente de una familia tradicionalista, quien lucha contra los prejuicios sociales y morales que son superiores a sus deseos. Se entendería que Ramos atenúe su discurso erótico en el trato con Irgla; pero, más allá de los diálogos directos con Irgla, el lenguaje es el mismo. Pareciera que no es Ramos sino Aguilera Garramuño quien le da a la palabra procaz una connotación de vulgaridad, y por lo tanto la evita, empleando para ello, en imágenes que son rotundamente explícitas, palabras que, para un lector desprejuiciado pero prevenido, serían sencillamente inadecuadas.

Aquellos son los momentos en que el lenguaje de Aguilera Garramuño le da a su novela un aire paradójico y contradictorio. El Ramos despreocupado y librepensador suele ser extremadamente temeroso de la palabra obscena y procaz que, en la descripción de lo erótico, en el juego de lo íntimo, no debería tener ninguna connotación ni dejo de inmoralidad. Las escenas eróticas tan explícitas, están opacadas y apocadas por el tono insípido de las palabras, en la intención del personaje (o del autor) de demostrar, de hacerse notar como un individuo abierto y librepensador.

Para aclarar la idea anterior, es importante relacionar el tipo de lenguaje utilizado por Aguilera Garramuño para describir escenas eróticas en su novela *Mujeres amadas*, con el de algunos autores que tienen la capacidad de decir sin

tapujos lo que está sucediendo entre seres al desnudo hacia el mundo. Uno de ellos, y es quien servirá de punto de comparación es el Marqués de Sade, quien construye dos novelas: *Justine o los infortunios de la virtud* (1787) y *Juliette o las prosperidades del vicio* (1796), escritas en primera persona, las cuales narran la historia de dos hermanas en las que se contrasta la virtud y el vicio.

Aunque en *Justine*, las descripciones sugieren una especie de imagen pornográfica, las escenas son contadas con palabras atenuantes que corresponden a una mujer pudorosa. Obsérvese de *Juliette* el siguiente párrafo:

Después de mil deliciosos preliminares, nos tendimos en sentido inverso, y; con nuestras lenguas cosquilleantes, hicimos brotar torrentes de flujo. Sainte-Elme se acerca, se tiende sobre la cama, hace que me siente sobre su cara, y, mientras que su nariz excita el agujero de mi culo, su lengua se sumerge, en mi coño. Doblada encima de ella, puedo acariciarla de la misma manera; lo hago: mis dedos excitan su culo, y cinco eyaculaciones seguidas me prueban que la necesidad de la que hablaba no era ilusoria. La correspondí por completo; nunca hasta entonces había sido yo tan voluptuosamente chupada. Volmar sólo desea mis nalgas, las devora a besos, y, preparando la vía estrecha con su lengua de rosa, la libertina se pega a mí, me hunde su clítoris en el culo, entra y sale durante mucho tiempo, da la vuelta a mi cabeza, besa mi boca con ardor, chupetea mi lengua y me excita dándome por el culo. La maldita no se detiene aquí: con un consolador que me ató a la cintura, se presenta a mis embestidas, y, dirigiéndolas hacia el trasero, la zorra es sodomizada; mientras la excitaba pensaba que iba a morir de placer (Sade, 2008).

Asimismo, de *Justine* obsérvese este ejemplo:

Antonin me ordena que me siente en el borde de una cama, y, en esta posición, dice a la decana que venga a desnudar mi garganta y levantar mis faldas hasta debajo de mi seno; él mismo abre mis piernas al máximo, se sienta delante de este panorama, una de mis compañeras se coloca sobre mí en la misma postura, de modo que es el altar de la generación lo que se ofrece a Antonin en lugar de mi cara, y si disfruta, tendrá estos encantos a la altura de su boca. Una tercer joven, arrodillada delante de él, le excita con la mano, y una cuarta, totalmente desnuda, le señala con los dedos, encima de mi cuerpo, donde debe pegarme. Insensiblemente esta joven me masturba a mí, y lo que ella me hace, Antonin, con cada una de sus manos, lo hace igualmente a derecha e izquierda a las otras dos jóvenes (Sade, 1978).

Estas dos escenas se diferencian entre sí por el contenido del lenguaje obsceno. La evasión o inclusión de este tipo de lenguaje tiene para Sade una intención: identificar al personaje. En *Juliette* esta característica del lenguaje es natural; pues es una mujer acostumbrada al acto sensual.

Puesto que la intención de la obra de Sade es contrariar la hipocresía cristiana, el vicio y el hedonismo son las herramientas propias que se contraponen al cultivo antinatural de las virtudes y las restricciones; por ende, el lenguaje obsceno en *Juliette* es inevitable, se hace necesario. Pero este lenguaje no es constante y sólo aparece en la descripción de las escenas eróticas; es un lenguaje que demanda complicidad y hermetismo, es un lenguaje íntimo.

En la trama de la novela *Juliette* se hace énfasis en la relevancia que tiene la discreción en una vida que se inclina por la delectación de las voluptuosidades:

La verdadera sabiduría, mi querida Juliette, no consiste en reprimir los vicios, porque, siendo los vicios casi la única felicidad de nuestra vida, sería un verdugo de sí mismo el que quisiera reprimirlos; la sabiduría consiste en entregarse a ellos con tal misterio, con tan grandes precauciones, que nunca nos puedan sorprender. Y que nadie tema que esto disminuirá sus delicias: el misterio aumenta el placer. Por otra parte, una conducta semejante asegura la impunidad, ¿y no es la impunidad el alimento más delicioso de los libertinajes? (Sade, 2008).

Por su parte, es propio de Justine, recatada y pusilánime, un lenguaje más sutil y menos obsceno. Las palabras con que se describe tratan de atenuar una imagen orgiástica, lo cual es común en un personaje escrupuloso como Justine que intenta tapar el sol con un dedo; sin embargo, es innegablemente necesario porque describe, a cabalidad, la personalidad de Justine. El lenguaje empleado por Justine; aun siendo cándido y directo, habla de su afabilidad y su recato. Con el lenguaje utilizado por Sade, el lector puede identificar la psicología del personaje y empezar a construirse una idea del verdadero papel que este desempeña en la intención de la obra. En la obra de Sade, en su intención de

escribir, la mujer es imprescindible y desempeña el papel más importante; la figura femenina, sobre quien recae el peso moral de la castidad en casi todas las culturas, al parecer es la primera transgresora y ello le da una fuerza superior a la intención de Sade de contrariar los valores cristianos.

En este sentido, comparando a Aguilera Garramuño con Sade, o el mismo Fernando Vallejo para quien muchas veces la palabra obscena refuerza sus cuadros de ira, desagrado o excitación, Aguilera Garramuño no acude a este tipo de lenguaje, pues su intención no es mostrar un acto sexual, sino describir el erotismo que allí acontece; de ahí que el lector podría quedarse a la espera de que llegue una escena más enfática en el sexo y con descripciones más obscenas. Por lo demás, en el hecho de narrar lo que él mismo llama su *Currículum Genital*, se asemeja más a la pudibunda Justine que a la libérrima Juliette.

Si con su historia genital Ramos intenta derribar las bases morales de Irgla, tentándola con la recreación de escenas eróticas explícitas para después poseerla, utilizando en ello un lenguaje con el cual “recalca” la inocencia del sexo, su marcada evasión de lo obsceno podría ser un desatino, una contradicción del autor.

Aguilera Garramuño (Ramos), mostrándose librepensador e intentando indicar la inocencia del sexo, revela al parecer un prejuicio, al descartar del juego erótico la palabra obscena. Al leerse *Mujeres amadas* se tiene la sensación de que este tipo de lenguaje se evade para darle inocencia a la imagen erótica; en otras palabras, para el autor, la obscenidad le quitaría inocencia a la sexualidad. Sin embargo, tal cual mencionamos con anterioridad, la intención del autor es más de tipo erótico y no tanto sexual.

El lenguaje utilizado en *Mujeres amadas* tiene un tono juvenil e irreverente que, aunque algo pacato, recrea, además de las escenas eróticas explícitas en el transcurso de toda la trama, otros elementos de la novela. También se recalca

que la idea de analizar el lenguaje es la de encontrar en él una herramienta que permita descubrir, en la intención del autor, qué papel desempeña la imagen femenina en su novela. Hasta el momento, el análisis del lenguaje empleado por Aguilera Garramuño en su novela *Mujeres amadas*, por lo menos en la primera mitad del libro, nos aproxima, desde la intención del texto, a la intención del autor: hacer alarde de sus aptitudes como escritor.

3.1.2 Estructura básica de la novela

Mujeres amadas se parte en dos. La primera mitad narra los intentos de Ramos de poseer a Irgla haciendo que, mediante historias eróticas, caigan, en algún momento, las columnas que sostienen su estructura moral. En la historia se describen las diferentes mujeres con quien Ramos sostuvo algún tipo de relación. Mediante descripciones más bien de corte humorístico, Ramos cuenta a Irgla la personalidad de sus mujeres amadas y también los detalles de sus cuerpos.

En la primera parte de la novela se describen con más frecuencia las escenas eróticas, se observa un humor sarcástico y un ambiente académico y jovial, es decir, todo se cuenta como una aventura. Ya en la segunda parte, empieza a darse un aire de misterio sobre lo que va a pasar, se manifiesta el peso de la realidad y la monotonía del día a día; pareciera que se adentra a una vida más adulta, ya no tan llena de emociones fuertes, sino más de responsabilidad y convencionalismos.

3.1.3 La imagen de la mujer en la novela

En la primera parte de la novela la imagen de la mujer es situacional. Se recrea una mujer para cada situación especial y la imagen femenina se ajusta a la intención del personaje para atacar la moral de Irgla por diferentes flancos. En otro sentido, sirve como herramienta, no del autor para dar una imagen o

sugerir una idea de la mujer, sino del personaje para dirigir sus intentos de poseer a Irgla. En esta parte, que parece una historia de aventuras, la imagen femenina no sugiere nada en el contexto real de la novela. Si se comparara con un historia de aventuras al héroe sólo se le puede calificar una vez haya terminado la obra; durante la misma el personaje podría parecer un cobarde o un temerario, un loco o un estúpido. De esta forma, la imagen de la mujer en la primera parte de *Mujeres amadas* no tiene una forma definida, simplemente va siendo moldeada por la intención verdadera de Ramos; es solo un juego en el intento de poseer a Irgla.

En la segunda parte, se observa que la imagen femenina que pretende mostrar el autor, es el de una mujer, Irgla, que se mantiene al margen por cuenta de principios morales inculcados en una familia tradicional, pero que en el fondo desearía poder librarse de todo prejuicio y salir con espontaneidad y naturalidad a comerse el mundo, como bien lo hacía Egle.

En síntesis, se destacan los siguientes aspectos:

- a) Un lenguaje juvenil e irreverente en toda la novela.
- b) Construcciones literarias bien logradas.
- c) Una imagen erótica que traiciona la intención del autor.
- d) La estorbosa y evidente petulancia del autor.

3.1.4 El argumento de la obra

Mujeres amadas es una novela erótica de comienzo a fin en la cual se narra con detalles la historia genital de las aventuras de Ramos. Ramos busca, con sus historias eróticas, muchas de ellas inventadas, doblegar la férrea moral de su amada y hermosa Irgla. Ramos asedia e Irgla no cede. Y en ese ir y venir en

que se enfrentan la resistencia y la firme voluntad, se genera en la novela una idea de reto:

Tal vez fueron, dice Ramos, el rencor contra aquel cascarón de decencia o su belleza excesiva y no obstante constreñida por una extraña modestia o la sospecha de que súbitamente y con un buen trabajo [...] acabaría por caer, los que me impulsaron a seguir el asedio (Aguilera Garramuño, 1991: 89).

La primera parte del libro se asemeja a *Las mil y una noches*. Ramos realiza el papel de una Sherezada que, en lugar de dilatar el día de su ejecución contando una larga serie de deleitosas e interminables historias al Sultán Shahriar, con el ánimo de hacerle cambiar de opinión y educarle en la sabiduría de las buenas costumbres, Ramos busca que su verdugo, Irgla, por quien sufre a causa de su enfermiza “indiferencia pasional”, mande al tacho de la basura toda su resistencia moral y se permita vivir el sexo como una manifestación de la naturaleza humana y de libertad.

Tuve extensas conversaciones con Ester y la convencí —aunque ella no necesitaba demasiado verbo para aceptar lo que era una gloriosa práctica, un puntual ejercicio de pasión hacia Manolo— para que te aleccionara, para que te dijera que aquelito era lo mejor de la vida y que era el colmo de la aberración que a los veinticinco siguieras virgen (pp. 20 – 21).

Véase aquí la personalidad sobradora de Ramos que, en su preocupación pedagógica por aleccionar a Irgla en cuanto al acto sexual, cree estar por encima de las convicciones de Irgla. Pero Irgla, que se presenta incólume frente a las historias de Ramos, las escucha hasta el final, con cierto morbo, compitiendo deportivamente contra la tentación, para luego descalificarlas como pornográficas.

En realidad Ramos no lucha contra la indiferencia de Irgla sino con la fuerte tradición cristiana propia de la educación de la clase media-alta de los países latinoamericanos; moral que, en lugar de crear a una Irgla libre, espontánea e inocente, la convierte en una mujer misteriosa, no por su encanto y carácter, sino por el silencio con que oculta las miserias de su alma. Irgla, la virginal y

virtuosa mujer retratada por el sublime pincel de un Ramos enamorado quien, según él: “Bastaba estar a su lado para sentir un cambio de atmósfera, un ánimo de sosiego” (p. 43), termina adoptando la figura de una mujer común, mezquina ante la vida y pusilánime ante la libertad y el amor. Contrario al libro anónimo de cuentos árabes, no hay final feliz.

Lo que en un principio aparece como una descripción simplista del amor, ambientada por las palabras de Abusaid “*Love doesn’t exist, only fucking*”, y las recreaciones explícitas de las aventuras de Ramos, toma, en la mitad del libro, un curso inesperado, logrando que la historia cambie radicalmente. A diferencia de lo que el lector imaginaría descubrir, Irgla y Ramos dan la impresión de estar verdaderamente enamorados y se mantienen inseparables hasta el final de la historia, salvo por un corto momento de separación previo al desenlace. Con el peso de la realidad el idilio de Irgla y Ramos pierde intensidad. Van apareciendo las responsabilidades y las pretensiones de compromiso; ya no hay juego, los convencionalismos van tomando fuerza y la historia entra en el campo de lo prosaico y dramático.

Estando solo, tentado por la posibilidad de estar con otras mujeres, Ramos demuestra ser un hombre orgánica y espiritualmente fiel. Ramos e Irgla viajan a México, a casa de los padres de ella, y pasan allí una temporada que termina siendo crucial en la relación. En el viaje a México, Ramos y el lector descubren los pilares que sostienen la arquitectura moral de los principios que rigen a Irgla. Al llegar al país azteca, Ramos encuentra en casa de Irgla, un ambiente de miseria familiar. El padre de Irgla es un hombre pusilánime que ha perdido el sentido de su vida y que acepta, gracias a la fuerza de la costumbre, la hostilidad de su mujer. Es una familia de desgraciados que se ocultan su dolor con un orgullo aparente y despiadado, unidos por los hirientes lazos del prejuicio. La madre de Irgla, a quien su hija debe toda la hermosura, es la típica bruja con que todo yerno teme encontrarse; obsesiva con un futuro promisorio para su Irgla, desprecia a Ramos hasta el colmo de la humillación, echándole

en cara su condición de extranjero, su falta de futuro y su pobreza. Ramos es un hombre ingenuo y convencido de que Irgla comparte con él ese *amor a prueba de todo* que, por encima del bien y del mal, se eleva hasta las alturas de lo sublime. Y no es así, Irgla es solo un imaginario en la mente literaria, creativa e inocente de Ramos, un romántico soñador de esos que aún existen en el mundo prosaico de los intereses sociales; Irgla es, como tantos hombres y mujeres, una hija más de ese mundo.

A diferencia de una Irgla que vive a flor de piel todos los escrúpulos de una educación machista y cristiana, Aguilera Garramuño muestra un Ramos que vive el sexo desde el bienaventurado y eterno mundo de la inocencia. Respecto al dolor que oculta Irgla, oculto también como un misterio por resolver al final de la historia, Ramos infiere:

Supongo que al salir de tu casa estabas escapando de una especie de condena. Y es que he llegado a la conclusión de que si se suicidó, fue por un exceso de vitalidad, por una precoz inclinación a amar, que tus padres reprimieron (p. 187).

Las interpretaciones de Ramos tienen asidero en el descubrimiento de la realidad interna que vive la familia de Irgla en el intento de ocultar el infierno que viven tras el suicidio de Egle, una angustia generada por un principio de culpa que les carcome el alma a todos y la insistencia de mantener, a fuerza de lidia, la imagen de una familia de principios. Existe un silencio abrumador. Todos callan para evitar hablar de lo prohibido, para evitar caer en recriminaciones.

Irgla acepta inconscientemente el rol de mártir encargada de mantener la imagen ideal de hija perfecta y sin tacha, y de no permitirse que, por un solo momento, se le escape lo humana que hay en ella; es decir, de no recordar a Egle. En sí, el sentimiento de culpa que despierta Egle se oculta, infructuosamente, en el esfuerzo inhumano que hace Irgla por mantener su imagen intachable.

La voluntad, dijiste, mi voluntad, no tiene nada que ver con el asunto del chumpulum, discúlpame, quizás un día de estos en algún sueño aparezca la clave. No creas que no he estado tentada durante tantos años de vida a entregar mi virtud a algunos de los que me han hecho la corte (p. 21).

Y es que en sueños Irgla es Egle. Irgla, despierta, lucha por reprimir el impulso natural del deseo que ella asocia a la viva imagen de su hermana muerta; tanto así, que la imagen de Egle, satanizada por Irgla y la moral que forja su personalidad pacata, se presenta como la mujer virginal, virtuosa y benefactora del mundo que, en última instancia, con su actitud puritana, intenta no decepcionar a su madre ni mucho menos provocarle un dolor tan grande que le recuerde a una Egle que intenta olvidar a fuerza de lidia.

Dentro de la historia Ramos termina siendo el desengañado. Si el dolor de una mujer parte de haber sido engañada cuando su hombre busca o cae en los brazos de otra mujer, el dolor de Ramos se origina porque él no está por encima de los intereses sociales y de que Irgla sacrificara el amor por el beneficio de la seguridad material; un dolor inevitable que generalmente afecta el orgullo de los hombres, aún más a los ilusos y los desadaptados. Igual decepción sufriría con Jenny Preston: “—Hablemos de amor, dijo Ramos, aferrándose a la última posibilidad”. —Del amor sólo queda el veneno —citó Jenny—. Por favor, vete” (p. 29).

Para Ramos, por lo menos, Jenny Preston es sincera y directa desde un comienzo; con Jenny Preston no hay posibilidades. Para Jenny Preston Ramos es sólo su *latin lover*, un amor de invierno que morirá con la llegada de la primavera. Es una condición tan perentoria que el vanidoso Ramos sabe comprender: “*Okay*, Jenny, ni más ni menos, pero te advierto que no encontrarás quien te deleite como yo, con tanto tino y dedicación” (p. 43).

Jenny Preston juega un papel importante en la trama no tanto como figura sino como elemento de comparación. La figura de Jenny representa la típica mujer

americana ya imbuida hasta el alma de su propia cultura; Jenny es la cultura americana misma, descomplicada, segura, jactanciosa, vanidosa, sin recovecos, sin pliegues, sin pelos en la lengua, sin prejuicios, sin complejos de culpa: “Fue en ese instante cuando el rostro de Jenny perdió su máscara. Inclínó su cabeza, perfiló una semisonrisa y entre el humo del cigarrillo dijo: —Para mí no has sido más importante que el humo de este cigarrillo” (p. 43).

Irgla, por su parte, aparentando siempre ser sabia conocedora de la condición humana, diría entender la actitud de Jenny Preston sin necesidad de ponerse de su parte; porque ella, aunque ajena al pecado, comprendía la debilidad del resto de los humanos ante la carne y demás tentaciones:

Le parecía muy natural, por ejemplo, que Farah, la persa del noveno piso, hiciera el amor con un *Texas Kid* perdonavidas y durante el acto lanzara alaridos salvajes que alertaba a todo el edificio; y tan natural le parecía, que viviendo al lado de la gozadora, podía estudiar a fondo durante los conciertos de gemidos y de llanto (p. 18).

Al contrario de lo que muchos creerían, la actitud de indiferencia universal que expresa Irgla frente a los actos mundanos no es producto de su angelicalidad constitutiva sino que parte de un convencimiento pleno de que su educación la ubica por encima de los mortales. Si la libertad de Egle es superlativa en su espontaneidad, la de Irgla está cohibida, por Irgla misma, de forma enfermiza, hasta el fanatismo. Irgla está tan enajenada en su imagen idealizada que sus argumentos están acompañados por la fuerza de su convicción.

Desde otro punto de vista, la pretensión de Ramos es mucho más grande, mientras que el dolor de la mujer es más humano; pues siente celos a causa de otra mujer. Ramos, vanidoso hasta los tuétanos, sufre porque Irgla ha preferido seguir un estilo de vida, propio de esta época que no va con él. La actitud de Irgla, alienada o no, es tan común como normal y es para el autor un arma de doble filo. La imagen de Irgla se salva en el sentido de que ella, aun creyendo que en todos los actos femeninos media la conciencia, parece ignorar que sus actos hacen parte de una historia que comparte con muchas otras personas.

Dentro de Irgla también vive el espíritu de la época y, por lo tanto, no es un caso particular. Es de doble filo para el autor porque al presentar a un Irgla decepcionante, como si algo de ella se esperara, da la impresión de que Ramos tiene un concepto superlativo de sí mismo, tan grande, que se diría está por encima de los avatares de este tiempo. En este sentido, Irgla, hija de este tiempo, debió elegir a Ramos, un hombre al que su tiempo todavía no ha llegado.

De la misma forma en que a Ramos se presenta espiritualmente superior a Irgla, paradójicamente en la medida que su visión inocente del sexo supera lo moral y recae en la normalidad de lo natural, la imagen de Irgla sufre, por parte del autor, una especie de humillación mayor con la aparición de su hermana Egle en la trama.

Egle: era una furia de la naturaleza, una chiquilla de memoria fantástica, tan bella como no he visto otra igual, qué ojos de pícara, esa sonrisa que parecía guardar algo diferente, una vitalidad extraordinaria, totalmente irresponsable. Podía desaparecerse dos días de la casa y regresar tranquila. Para ella tomar dinero no era robar sino un acto que hacía justicia a sus necesidades. ¿Rezar? Jamás. Ella no le debía nada a nadie, mucho menos a seres invisibles. Era una atea natural. Totalmente inocente. El espíritu de la contradicción, un demonio luminoso (p. 180).

Egle es la hermana suicida de Irgla, quien, acusada por su actitud libérrima ante la vida, y sofocada por la tradición mojigata de su familia, decide, quitándose la vida, ganar su total libertad. La historia de Egle se descubre luego del viaje de Irgla y Ramos a México, es decir, mucho después de la mitad del libro. Aquella historia contada a sobresaltos, representa, en gran parte, la intención de Aguilera Garramuño con *Mujeres amadas* y le ubica al libro en el marco de lo dramático.

En las hojas finales Ramos cree descubrir a Irgla:

Reviví las dulces eternidades que pasamos juntos abrazados. Sentí que tu perfume derrotaba los olores del cuarto —humedad, sudor añejo, ropa sucia, herrumbre, moho, carcoma, tuberculosis espiritual—

y recuperé la ocasión en que después de hacer el amor tú gritaste llena de júbilo, tras superar por primera vez tu tendencia a reírte desordenadamente, existo, existo, existo, como si te hubieras liberado de algo que sobre ti pesaba y que ahora conjeturo era la muerte, el suicidio de tu hermana, una parte de ti misma que con ella creías sepultada, tal vez la posibilidad de amar sin culpas, de resucitar en tu cuerpo, gracias al goce inocente, a Egle (p. 187).

Mencionada unas cuantas veces en la trama de *Mujeres amadas*, Egle se convierte, quizás, en la figura femenina más importante del libro. Si Irgla aparece a lo largo de toda la obra como sustento de la trama, Egle es, en pocas líneas, la imagen que sustenta la intención de la obra, la mujer que el autor quiere representar; la Irgla idealizada; exorcizada del demonio de lo moral.

Podríamos decir que Egle es a Ramos lo que Irgla es a la mujer moralista, común y tradicional. Egle es una mujer pura e inocente, pero que, en su reacción ante el acoso de los moralistas, termina siendo modelo de una imagen de castigo. Irgla por su parte, termina jugando el papel de antihéroe, su imagen sirve para representar un mundo lleno de apariencias que con una falsa moral desvirtúan la condición natural del sexo y la libertad.

Ramos es la figura masculina del autor que sirve para describir los encuentros amorosos; pero Egle es su figura femenina. Egle, ante un espejo, no revelaría la cara oculta de Irgla, en él se adivina el rostro del autor. Egle sirve para crear una fotografía completa de Irgla, para poder juzgar a Irgla no parcial sino completamente. La aparición de Egle al final de la novela sirve para justificar la idea del autor y soportar la decepción de Ramos. Si Irgla no tiene parangón en la trama, Ramos, por ser hombre, es convertido en Egle; por ende, Egle y Ramos se funden, si no en la imagen, por lo menos en la misma idea. Con Egle Ramos justifica su propia filosofía y visión del mundo. Con Egle y Ramos el autor justifica la imagen de Irgla.

Egle, aun con su figura infantil, reivindica la imagen de la mujer más allá de toda moral. En Egle la mujer vive su condición natural desde la libertad; no existe en ella una intención de mostrarse igual al hombre sino de simplemente ser.

El último encuentro con Irgla está cargado de sensibilidad. Después de mucho tiempo sin verla, Ramos se encuentra a una Irgla con los humos subidos; posee un apartamento y un carro último modelo, pagados en interminables cuotas, mientras él sigue en su modesta residencia.

Tenías razón. El amor necesita ciertas condiciones. Especialmente para algunas personas a las que la más mínima falta de armonía las ofende. El colchón yacía sobre una losa de concreto. Las sábanas eran toscas y tenían estampados unos corazoncitos que más que asco te causarían risa. ¿Y todavía eres tan ingenuo como para creer que yo aceptaría dormir en un sitio semejante? No lo dijiste pero yo entendí. Y, sin embargo, conciliadora, sugeriste que —visto desde afuera— no se veía tan mal y una vez apagadas las luces podríamos imaginar lo que quisiéramos. No obstante, dejaste abierta la posibilidad de que, si yo quería, buscáramos otro sitio (p. 206).

Expresa Ramos:

Sentí, por primera vez, que del centro de tu cuerpo partía un calor intenso y dulce, una irradiación sagrada y perfecta.

—Yo también— dijiste respondiendo a la afirmación que todo mi ser te había hecho.

—¡Soy tuya!— murmuraste con el último y definitivo aliento.

—¡Egle!— grité obnubilado por el estertor irresponsable. Levantarse, vestirse y salir de mi casa fue un único, vertiginoso movimiento. Desde entonces no la he vuelto a ver sino diluida entre los pálidos velos del ensueño. Ahora solo me queda como lo que quizás siempre fue: literatura (p. 213).

¡Egle!, grita obnubilado, en una expresión semejante al *¡Eureka!* que pronuncia Balthazar Claës¹ antes de morir, como si el dolor de saber perdida a Irgla fuera inferior a la satisfacción de descubrirla. Y en ese ejercicio de plena libertad en

¹ Personaje principal del libro *La búsqueda de lo absoluto* de Honoré de Balzac, quien cree encontrar el absoluto en el preciso instante que antecede a su muerte.

que Irgla y Ramos se aman, se descubren; y reconocen en silencio que siempre serán, en esencia, tan distintos como el agua y el aceite. Queda entonces la sensación de que, en una historia llena de personajes extremos, tanto Ramos como Egle son una y la misma cosa: ambos representan la otra mitad de Irgla, una mitad que Irgla, en su mezquindad vital, en su miedo a la libertad, ha decidido enterrar. Y allí muere la historia.

Si Irgla en el fondo siempre ha deseado desatar a la Egle que lleva por dentro debería encontrar en Ramos su libertad. Para Ramos Irgla debió haberlo visto como su otra mitad, como su plenitud; una forma de figura trinitaria en que Ramos-Egle e Irgla se funden en el amor. Pero si Irgla existe en el momento del deseo y la pasión, comete un acto suicida al sacrificar a Ramos por la seguridad y bienestar económicos. Entregándose a los convencionalismos de una cultura pretenciosa, interesada y aparente. Irgla acaba por enterrar a Egle y, junto con ella, a Ramos, y junto con Ramos, a ella misma.

Dice Gustavo Álvarez Gardeazábal acerca de *Mujeres amadas*: “Mujeres amadas es la novela de un pretencioso, de un pedante, de un ególatra”. (cit en. *La jornada en Veracruz en línea*, 2011). Esto se corrobora en las continuas alusiones que Ramos hace a su innegable talento para escribir. Si Ramos fuera un reflejo real de la imagen del autor, se podría decir que la idea que motivó la novela tuvo su origen en su orgullo ofendido. Si Irgla tiene una imagen superlativa de sí misma, lo es más en Ramos. El rechazo de Irgla a Ramos no es la negación de sí misma, lo de la *otra parte* es solo un juego, una figura literaria de corte romántico y una pretensión psicoanalítica, Irgla obedece a los pilares de su educación, a la raíz de sus miedos, a su clase social. El rechazo a Ramos es lo que es: la negación de la dignidad de Ramos. Para Irgla, Ramos no es digno de ella; sus requerimientos son tantos que ni siquiera la egolatría de Ramos alcanza a suplir. El dolor y ofensa de Ramos se nutren en su infinito orgullo, un dolor y una vanidad tan grandes como para escribir una novela. Se

puede inferir entonces que tanto en la intención del texto, como en la intención del autor, está implícita la vanidad de Aguilera Garramuño.

3.1.5 Análisis del estilo y de las descripciones

Mujeres Amadas es una novela en la cual Aguilera Garramuño describe las características femeninas y las diversas situaciones de carácter erótico y emocional en que las mujeres se ven involucradas dentro de la novela. En el lenguaje utilizado se destaca la forma como el autor hace uso de herramientas literarias tales como la metáfora y la comparación para referirse a los encantos femeninos y las diferentes características de la personalidad de las mismas. Aun así, la metáfora como medida poética para no llamar a los órganos sexuales por su nombre (al pene pene, a la vagina vagina), hace parte del juego erótico con Irgla. Quizás la presencia mojigata de Irgla condiciona la posibilidad de emplear un lenguaje sexual mucho más explícito; las palabras recrean muchas de las escenas que son obviamente eróticas; pero a ojos de un buen lector, parecería, en gran medida, escenas de franja AAA utilizando un lenguaje de horario familiar.

De nuevo, haciendo una comparación con el Marqués de Sade con Aguilera Garramuño, Sade (2008), desde la descripción explícita de los sucesos construye también argumentos filosóficos:

Se llama conciencia, mi querida Juliette, a esa especie de voz interior que se eleva en nosotros por la infracción de algo prohibido, sea de la naturaleza que sea: definición muy simple y que, a primera vista, ya demuestra que esta conciencia no es más que la obra del prejuicio recibido por la educación, hasta tal punto que todo lo que se le prohíbe al niño le causa remordimientos en cuanto lo viola, y conserva esos remordimientos hasta que el prejuicio vencido le haya demostrado que no existía ningún mal real en la cosa prohibida.

En los análisis que sirven para crear el trasfondo y la caracterización psicológica de los personajes, Aguilera Garramuño posee una firme consistencia que le da el verdadero grado de complejidad a su novela. En su

conjunto, la novela describe con una seria jocosidad las escenas eróticas y las características físicas y espirituales de los personajes, en especial los femeninos, para darles el toque de la naturalidad y el juego.

Por otra parte, en cada una de las imágenes que el autor hace para caracterizar a sus personajes femeninos, se deja entrever un lenguaje en el que se estilan descripciones ricas en detalles, generalmente jocosos y bien logrados. Es una evidencia del estilo que domina toda la novela. Como ya se dijo, si la imagen de Irgla y de Egle son las fundamentales, las demás mujeres sólo sirven para recrear la trama de la primera parte. Cada mujer en sí, en un mundo cosmopolita como el americano, es representante de una cultura en especial; cada una lleva en su interior la idiosincrasia de su región. Las mujeres de la primera parte, a excepción de Irgla, son parte del juego de Ramos para disuadir a Irgla; ello se puede evidenciar una vez que, poseída Irgla, la historia se parte en dos. Atrás quedan las otras mujeres y la historia toma un rumbo diferente.

Después de la mitad del libro, cuando Irgla y Ramos viajan de Estados Unidos a México la historia adquiere un matiz serio y dramático. En la novela varía un poco el lenguaje y se percibe una escritura reflexiva, llena de exquisitas y elaboradas disquisiciones. Aun así, pudiendo ser más personal la segunda mitad del libro, desde la reflexión filosófica y argumentativa, es más evidente la presencia del autor en la primera parte.

4. Los personajes femeninos en *Los placeres perdidos*

Aunque Aguilera Garramuño asegure que *Los placeres perdidos* (1989) es una de sus novelas en las que no hay una inspiración en hechos autobiográficos, la psicología de Adolfo Montañovivas -personaje principal de ésta- parece contrastar la de Irgla en *Mujeres amadas* (1991). Adolfo Montañovivas, es un frenáptero por excelencia, el cual Aguilera Garramuño describe de la siguiente manera, en una entrevista reproducida en la página web www.matacandelas.com/viaje.htm:

Frenáptero una persona de mente alada, en oposición a frenolito, que es una persona de mente petrificada. Clasificaciones que yo me inventé para designar a la gente. Frenáptero por ejemplo, es ese tipo de persona que uno conoce e inmediatamente queda enamorado, por su capacidad imaginativa, por la belleza de su forma (p. 33).

Según eso, el frenáptero es un tipo de ser, de hombre niño que niega al frenolito, al típico hombre moldeado por la sociedad. En este sentido, en Adolfo Montañovivas no hay atisbo de valentía pues en él el temor a vencer parece que no es una condición de su personalidad. En Adolfo no hay temores y todo va sucediendo por la inercia inmanente de un devenir que en algún momento ha de sonreírle.

Este personaje refleja una actitud ante la vida de una forma tan irrevocable que muchas veces lo hace parecer inalcanzable. Divaga por la ciudad de Cali con sus locas pretensiones de querer cambiar el mundo, devolviéndole la capacidad de disfrutar de las cosas sencillas y la corporeidad. Adolfo ambiciona un instrumento musical que reposa en Holanda y construye un pianociclo, (un híbrido entre bicicleta y piano) con el fin de dar conciertos y llevar su música a toda la ciudad. La música no muere entonces en el recinto “culto” sino que,

como bendición divina, como el sol que a todos alumbra, es llevada hasta los rincones más escondidos de Cali. Asediado por las mujeres, y sobreentendiendo que "todas quieren lo mismo", puede enamorarse fácilmente, mas no encontrar el verdadero amor. Es Albamarina una muchacha que conoció a la entrada de la antigua Facultad de música en el barrio San Fernando, quien termina siendo su verdadero amor; con ella bate el récord de conjunciones carnales: "Alba es muy joven, de belleza sosegada y huidiza, que recuerda a los conejos silvestres. Su cabeza se inclina casi siempre hacia el suelo" (p. 124).

En esta cita se expresa, la imagen de una mujer de belleza simple que parece ser consciente de los límites. Aquellos tópicos de "mujer ideal" crean una inclinación a la comparación de la cual, y por lo general, muchas salen mal libradas. Aunque el tópico aplica también para los hombres, es indudable que para la mujer recae un peso doblemente insoportable. En la sociedad actual no es raro escuchar la frase "los hombres las prefieren brutas", y ello se debe quizá, a que el ideal de belleza, aunque cambie sus connotaciones en el transcurso de los años, ha recaído más sobre la mujer, como una característica que esta última debe poseer.

Es de notar pues, que el ideal femenino parece ser una construcción mucho más masculina que femenina. Las capacidades retóricas, por ejemplo, han sido más trabajadas por los hombres en toda la historia de la humanidad; por lo tanto, el hecho de encontrarse con una mujer elocuente no parece ser importante si en ella lo primordial es su belleza corporal. Siendo así, puede notarse mucha más seguridad en aquellas mujeres a quienes la naturaleza ha bendecido con armonía exterior: "Alba, jugueteando con los botones de su blusa, ocultaba y permitía relampagueantes vislumbres de sus hermosos, fieros y tiernos pechos que la luz de la lumbre inquieta a Adolfo se le antojaban manzanas de bronce bruñido" (p. 144).

El juego erótico es aquí totalmente necesario para no hacer del acto sexual un hecho automatizado. Por lo general, las escenas eróticas de Aguilera Garramuño vienen acompañadas de descripciones muy detalladas para las cuales emplea diversos recursos literarios como símiles y metáforas. Son, este juego y estas descripciones, los elementos en los que este autor saca a relucir su gran capacidad y talento.

Pero no todo en la vida es color de rosa y el frenáptero se ve golpeado por los altibajos. Albamarina parte de la casa abandonada que ambos compartían y se une a un potentado. Se enuncia con esta figura la realidad de muchas mujeres del mundo, para quienes salir de pobres y asegurar el futuro económico se convierte en una necesidad inmediata y perentoria que supera todo romanticismo. Sin embargo, Adolfo se entera y la devuelve a sus brazos con la insistencia y la fuerza propia de su convicción, su seguridad y su sincero amor. Albamarina se separa de su marido y junto con Adolfo hacen de su casa un albergue de frenápteros desadaptados. Finalmente, disfrutando de las mieles del amor, Adolfo y Albamarina viven un idilio, rodeados de fauna y flora al estilo Adán y Eva en el Edén. Y así, disfrutando de los placeres frugales propios de la naturaleza, Albamarina queda encinta, esperando una niña que llamará Colombia.

Aquella figura de la preñez puede sugerir también, una especie de metáfora: la esperanza. En este caso, la esperanza de que retornando a los placeres perdidos, a esos placeres sencillos que nos dotó la naturaleza, el hombre, en este caso el colombiano, pueda corregir su rumbo y encaminarse hacia una sociedad más justa y menos ridícula.

Aguilera Garramuño emplea un lenguaje coloquial y lleno de vocablos propios de los jóvenes de barrio. Pero lejos de ser simples asociaciones, los vocablos que el autor utiliza, por lo general, provienen de raíces etimológicas latinas o

griegas, y encierran un significado que termina por describir los seres que representan. Es decir, muchas de las expresiones con que el autor caracteriza las escenas, determinan la personalidad de cada personaje, y a su vez, recrean la trama de una forma que le resulte más común y no tan ajena, al lector. En el caso de Adolfo por ejemplo, el lenguaje es quien facilita proponer un personaje diferente a todos los que suelen surgir en otras novelas colombianas, aunque el panorama suele ser el mismo. Por lo demás, al igual que en *Mujeres amadas*, es evidente en la intención permanente del personaje de Adolfo, una intención de despotricar, y hacer fuertes críticas a la cultura estadounidense y a las miserias y mezquindades derivadas del capitalismo y la sociedad de consumo.

En Adolfo Montañovivas parece combinarse la fuerza sugestiva de un encantador de masas de quien, en algún momento, se espera unas cuantas maniobras que cambien el mundo. Esto podría estar reforzado por la insistencia de Aguilera Garramuño, manifiesta tanto en *Mujeres amadas*, aludiendo a un posible derrocamiento del sistema capitalista, como en *Los placeres perdidos*, novela para la cual, la psicología del personaje y la idea central del texto, enseñarían un modo de vida que bien podría, desde la austeridad y la vida sencilla, prescindir de un modelo económico y social basado en la competencia.

Podría interpretarse esta novela como grito que demanda libertad; pero de ese grito se devuelve un eco con el nombre de Irgla, pues esa voz parece tocar, inevitablemente, la novela *Mujeres amadas*. Es decir, Adolfo Montañovivas, con sus actos, con su psicología, opaca, infructuosamente, la imagen de una Irgla frenolítica.

Cuando Adolfo sale, va a ver y a que lo vean, a sentir envidia de los demás y a que los demás sientan envidia de él. Es un peripatético, nutrido en calles y bailaderos, rebelde e iconoclasta que no se acuesta con sus hermanas porque ya muchos lo han hecho con las suyas, aunque no tiene inconveniente en noquear a su madre con un recto a la mandíbula (Aguilera Garramuño, 1989: 47).

Como puede verse, el autor pone al personaje a merced del otro con el afán de que sus sensaciones fluyan y de ser influenciado e influenciar a los demás desde cierta paranoia de envidia. Sin embargo, su moral es difusa y con ello muestra lo que significa en su vida el panóptico social, es decir, nada.

El mismo efecto se nota en *Mujeres amadas* cuando, en su idea reincidente de mostrar a Irgla como la mujer temerosa y apocada por su actitud moralista y prevenida en cuanto al sexo. En el caso de *Los placeres perdidos*, Aguilera Garramuño, mantiene un ritmo vertiginoso, sin altibajo que, aunque retratando diferentes escenas, maneja el mismo tono durante toda la trama.

Adolfo tiene dos características que llevan a asociarlo ya sea con Adolfo Hitler el genocida, o con Marco Tulio Aguilera, el vanidoso escritor. Como ya se explicó con anterioridad, el poder cautivador de Adolfo es un poder cautivador de masas que, de ser empleado en sus intenciones revolucionarias, fácilmente podría llevarlas a buen puerto. Adolfo suele mostrarse unas veces bisexual aunque otras veces parece insatisfecho: "No he tenido tiempo para decidir si me gustan más las mujeres que los hombres. Creo que prefiero a las lombrices de tierra después de la lluvia" (p. 71). Asediado entonces por unas y otros, asegura no oponerse al acto sexual sino a la prisa. De nuevo, se hace referencia a la inmediatez que aquejan los actos de los hombres modernos. La lentitud es aquí una de las características olvidadas por la sociedad moderna y técnicamente propuestas por Adolfo.

Por otro lado, *Los placeres perdidos* se va llenando de historias de barrio: La Alameda, los Cristales, San Fernando y, los cerros por donde caminan sus habitantes como hongos de las riveras del río Pance. Adolfo Montañovivas tiene en su alma un caudal por donde corren, más que la energía del hombre revolucionario, un verdadero librepensador, un anarquista de carne y hueso

para quien es admisible, en algún momento, su propio absolutismo. Adolfo grita consignas en las congregaciones que se agitan para interpelar por los derechos universales; tanto así que llega a increpar al rector de la Universidad del Valle, y desafiar la mediocridad del medio académico. De vez en cuando cohabita con los llamados locos (los “picao e locos”), aquellos tímidos que abundan por la ciudad y que, pretendiendo ser diferentes, son enteramente ridículos, son de lo más común.

En la trama es usual encontrarse con pasajes filosóficos que encuentran su verdadera fuerza en ideas que se expresan de una forma aforística; aunque, muchas veces, también surjan de forma espontánea. Mírense los siguientes ejemplos:

"Si uno les dice piropos a viejas secas como espartos, éstas reverdecen" (p. 40).

"La sociedad se inventó para liberar al hombre solitario del peso de su propia conciencia y para que se mantenga ocupado en imbecilidades" (p. 103).

"Soy más inútil que una vaca, pero menos perjudicial que un policía" (p. 123).

"Cuando uno es feliz más vale no hacer preguntas" (p. 131).

Si se observa bien, podría encontrarse en *Los placeres perdidos* un tono Kafkiano. Lejos de convertirse en el monstruoso frenolito, Adolfo se propone convertirse en un monstruo insecto (p. 19). Pero además del esnobismo, aún está en la intención de Adolfo: ser un frenáptero. Del fondo de aquella intención, de aquella insistencia de ser diferente, podría sugerirse que, en la insistencia de Aguilera Garramuño de mostrar al personaje como diferente, lo condena, a veces, a una espontaneidad forzada y muchas veces ridícula; Adolfo sería, indirectamente, otro de tantos esnobistas que posan de diferentes.

Al igual que en *Mujeres amadas*, en donde parece ensalzarse las capacidades literarias y el talento de escritor de Ramos, en *Los placeres perdidos* son interminables las características positivas de Adolfo. Este hecho puede sugerir

una especie de cacofonía a lo largo de toda la novela. Si las descripciones y símiles son bien logrados en ambas novelas, el texto en su totalidad no va más allá del autor. De nuevo, tal como ocurre en *Mujeres amadas*, es muy notoria la presencia de Aguilera Garramuño dentro del espíritu de las novelas; es decir, en ambas se puede ver un retrato del autor.

Por otra parte, los personajes secundarios son poco mencionados. Al igual que en *Mujeres amadas*, el autor agota, en un solo personaje trillado de principio a fin, toda la trama, personaje en quien se observa una crítica al arribismo y mezquindad propias del ser humano de la época dominada por un capitalismo salvaje y globalizado. Adolfo, en esencia, vive en contradicción con el frenolito. Mientras el frenolito busca con afán dignificarse en el poder adquisitivo, Adolfo la encuentra en el hedonismo proporcionado por aquellos placeres perdidos. El frenolito exitoso es de por sí la máxima representación del hombre moderno, quien sacrifica su vida por un ideal impuesto por la sociedad del consumo; frenolito que termina por jugar roles representativos en un mundo del cual demanda, desde el fondo de su alma, aceptación. Deja de ser para convertirse en un autómatas de las instituciones y, para colmo de males, en ella encuentra su comodidad, su seguridad y bienestar.

4.1 Los personajes femeninos

Para llevar a cabo la caracterización del personaje femenino en *Los placeres perdidos* es necesario analizar algunas de las escenas en las que se involucra la mujer, empecemos con describir a Lorena, la sobrina de Adolfo, quien se muestra ante él espontánea, libre y dicharachera. Tiene el comportamiento propio de una niña a quien se le ha brindado la confianza plena hasta hacerla sentir segura; tanto es así, que la niña coquetea a su tío, desde un enamoramiento platónico e inocente.

A diferencia de la superioridad moral que aparenta Irgla en la novela *Mujeres amadas*, Adolfo muestra una superioridad en el plano de la conciencia que proviene del conocimiento de lo natural: si Irgla es moralista lo es por una inclinación moral, una especie de talante hereditario inoculado por la costumbre conservadora religiosa; al contrario, Adolfo no es moralista sino inteligente, no desde aquella inteligencia que reconoce el castigo social al que podría verse sometido por poseer a su pequeña sobrina, lo es por reconocer que, corporalmente, para la niña, no es el tiempo para hacerlo. Igual que con su madre, Adolfo ofrece la idea de poder yacer con su sobrina en la medida que el tiempo lo permita; aún sigue siendo muy niña como para penetrarla, hecho que causaría en ella un tremendo dolor y esto la condicionaría para poder disfrutar, en lo futuro, de la maravillosa experiencia del coito, se refiere sobre ella de la siguiente manera: “La niña, Lorena, cuenta con seis años de espléndida salud y belleza, con un vocabulario amplísimo que incluye expresiones en inglés, francés, pastuso, costeño, cachaco y sabe ser coqueta de la forma más subyugante que se pueda imaginar” (p. 41).

Para Adolfo tanto el desarrollo psicológico como corporal son indispensables en el disfrute del sexo, una actividad que solo debería causar placer. El sexo concebido por Adolfo no es más que otro juego inocente para el que se tiene que estar preparado en lo corporal y desprejuiciado en lo mental. Con estas características de la personalidad de Adolfo, el frenáptero, Aguilera Garramuño ubica, al protagonista de *Los placeres perdidos*, como un ser espiritualmente superior a la Irgla frenolítica y moralista de *Mujeres amadas*. Adolfo de *Los placeres perdidos* e Irgla de *Mujeres amadas*, son dos personajes esencialmente opuestos y de los cuales es inevitable hacer algún tipo de asociación.

Siendo *Los placeres perdidos* una novela publicada inmediatamente después de *Mujeres amadas*, se podría interpretar en aquella diferencia sustancial de los personajes y la trama -aunque el autor afirme que *Los placeres perdidos* no es una novela autobiográfica- una especie de catarsis, con la cual el autor se propone dejar a un lado, y olvidar, el escozor que deja, en el alma, haber experimentado el pesado lastre de la moral y los prejuicios de la tradición conservadora; en este sentido, *Los placeres perdidos* es una especie de reivindicación. Continúa Garramuño:

Lorena a los siete años de edad, ya está pensando en hacer el amor con su tío Adolfo y si todavía no lo ha hecho es porque reconoce las limitaciones que le impone su corta edad. Se contempla desnuda al espejo mientras su tío la observa y le da lecciones sobre la naturaleza humana. Todavía tienes muy pequeñita la cuca, le dice. Si yo intentara abrirtela con mi llave de plata para darte el tesorito del placer, te dolería mucho y después quizás extraviaras para siempre la posibilidad de hallar el don de la felicidad. Por lo pronto la nena goza de placeres bucales. Besos de trompa, deleites en lo que es consumada experta gracias a la práctica que le suministra su tío (p. 69).

De nuevo, la idea de una niña pensando en hacer el amor, causaría escozor y alarmaría al lector prevenido. Con solo pensar en ello, la fuerza de la escena dependería más de la mentalidad del lector. En todo caso, puede ser este un pasaje que indique qué tipo de lector espera Aguilera Garramuño para su obra. En algunos pasajes de *Mujeres amadas* son permanentes las alusiones que hace Irgla acerca de la escritura pornográfica de Ramos.

Sigamos ahora con una imagen metafórica que alude a la niña Elvira: “Una blusita ligera de color lila pálido, tras la cual se adivinaban florecer los mejores frutos de la naturaleza, le arrebolaba las mejillas en complicidad con el sol desalmado de las dos de la tarde” (p. 109).

Aquí demuestra, nuevamente, la intención de revelar, desde el lenguaje desprejuiciado, la imagen natural de unos senos incipientes. La imagen femenina que aquí se detalla es la de una mujer joven a quien le empiezan a

crecer los senos de tal forma que, para su edad, prometen alcanzar, en una madurez postrera, unas dimensiones estéticamente atractivas. La sensación de que en lo futuro aquella joven pueda desarrollar unos senos hermosos es un aliciente para dar rienda suelta a la imaginación. Esto es, en el sentido erótico, un plus que acrecienta el deseo. El potencial de madurez en la mujer joven, sumado a la idea tentadora de lo prohibido, crea una mezcla insufrible que va desde la expectativa hasta la delectación. El morbo y la vulgaridad son inherentes no al hombre que se deleita en la observación de aquellas promesas, sino en la mente deformada de una sociedad temerosa y recortada.

Otra mujer, mayor, a la que hace referencia Aguilera Garramuño, es la señora Logroso, miremos la escena que la describe: “—Déjalo pasar— sugiere la guapa esposa del galeno, que de sus años de reina de belleza todavía conserva las nalgas bien puestas, la agalla abierta y el calzón pronto—” (p.72). Estas líneas indican otro rol de la mujer en la época moderna. Más que un rol, la imagen que puede ofrecer la reina de belleza está mediada por el contexto social en que impera el machismo y el aprovechamiento comercial de la figura de la mujer. Aquella reina, como producto de consumo difícil de comprar, ofrece además la idea de la mujer que se vende al mejor postor; en este caso, la discriminación que parte de ella hacia el hombre depende más de un sentido monetario y la capacidad adquisitiva del hombre.

Es común pues ver cómo aquel tipo de mujer, modelo de belleza para la mujer típica, es contratada por grandes marcas para que exhiban sus cuerpos en campañas publicitarias de cuadernos, detergentes o cualquier tipo de implemento de consumo. Tampoco es extraño que caigan ante la tentación de llevar una vida díscola y de lujo a manos de mafiosos y políticos corruptos. En este caso, alcanzar una estabilidad económica para obtener “una vida mejor” se basa en la inmediatez del dinero. La belleza física es, en todo caso, una salida fácil para lograr, con gran rapidez, la dignidad y el respeto que otorga el poder

adquisitivo. El impulso arribista proveniente de una sociedad miserable, corrupta y desarticulada, no es más que el producto de las vanidades y la inherente estupidez del ser humano que, por su ignorancia, hace carrera en una cultura consumista como la nuestra. Es precisamente allí, en la necesidad, madre de todos los vicios, y la inmediatez, hija de la desesperación y la ignorancia, donde *Los placeres perdidos* hace su crítica social.

Veamos a otra mujer, muy diferente por cierto, en la que Aguilera Garramuño conjunta lo intelectual con lo erótico: “Allí confluyó también la gallarda Brambila, con su habitual dotación de poemas y su febril encanto de coneja en celo” (p. 53).

La idea de este pasaje describe al tipo de mujer que atrae por el garbo, un cuerpo con una fuerza propia que se apodera de todo el campo visual. Es pues, la idea de aquella mujer que, sin ser hermosa, tiene erotizada cada parte de su cuerpo. Es uno de los pasajes típicos en la obra con los cuales se describen las cualidades corporales de la mujer, empleando metáforas o símiles que sugieren un tono erótico. Muy particular también es el caso de Marianela, otra mujer que sin ser bella, atrae y erotiza:

Marianela pierde el aliento cada vez que escucha el nombre del frenáptero. Ella es hija de Luisa Fernanda y por lo tanto prima hermana de Adolfo. Incapaz de rebelarse contra las leyes de la herencia, Marianela sacó de su madre lo regordeta, la blancura excesiva, los hombros anchos y pecosos de nadadora y unos senos descomunales que ostenta con lo que quiere ser donaire y belleza. Quince años de edad y unos ojos espléndidos, entre soñadores y soñolientos, la adornan y la disculpan de ciertos defectillos que la han hecho altamente impopular entre las compañeras del Sagrado corazón (p. 65).

La figura de Marianela es un ejemplo del tipo de belleza que no cabe en los estereotipos de la sociedad consumista. Siendo bella para el frenáptero, no lo es tanto para una mirada cegada por el prejuicio. La impopularidad, esa especie de popularidad negativa, es un reflejo del rechazo y discriminación social debido

a que esos estereotipos ya implantados de belleza, han hecho carrera dentro de la cultura y se han quedado grabados en el inconsciente colectivo, generalmente ignorante y maleable.

Pasemos ahora a otro tipo de personaje femenino:

Luisa Fernanda, la tía culta de la familia, es una mujer que arrastra cien kilos por el mundo, de los cuales gran cantidad están concentrados en el rostro, un rostro de manzana de California, sonrosado, carnoso, brillante siempre gracias a los favores de las cremas, lociones y maquillajes (p. 45).

Es de rescatar el conocimiento que tiene el autor de la vida de las costumbres y el paisaje del pueblo estadounidense. Este conocimiento le permite realizar constantes comparaciones y que, a su vez, sea la materia prima con la cual elabora un personaje que contradice la cultura capitalista norteamericana. Se puede comparar pues la obesidad de la tía Luisa Fernanda con las manzanas de California; pero esta imagen hace referencia más al estereotipo de la obesidad del pueblo estadounidense que a dichas frutas. Esta cita es una especie de crítica a la cultura norteamericana y al esnobismo de aquellos que, siendo de estos lares, adoptan actitudes foráneas. Veamos ahora a Doloritas:

una cretina –afirma Luisa Fernanda refiriéndose a la madre de Adolfo–, un alma de cántaro roto a la que le cayó en suerte ser progenitora de un espíritu de luz. La pobrecita, entre telenovela y telenovela, no ha tenido tiempo para darse cuenta de la clase de hijo que tiene (p. 46).

Los placeres perdidos es una novela que está escrita en primera persona y en ella el mismo Adolfo resalta su trascendencia espiritual, y tan seguro es de sí mismo que planea acciones para cambiar toda la sociedad. Recordando a Ramos de *Mujeres amadas*, quien decía haber llegado a Estados Unidos a derruir su sistema, Adolfo lleva su intención a los hechos; es pues, una especie de continuación de frustración o cierto resentimiento por parte del autor hacia aquella cultura consumista y novelera. Las palabras de la tía Luisa Fernanda

sirven pues para resaltar las bondades del frenáptero Adolfo al mismo tiempo que para criticar una sociedad consumista e idiotizada.

Sigamos con otra mujer, menos relevante pero interesante en su caracterización: “Madame Renard soporta los dolores del exilio de los buenos recuerdos, gracias a su afición por la pornografía y los conciertos de Adolfo” (p. 48). Es esta mujer una especie de trotaconventos y compinche de Adolfo. El papel que desempeña dentro de la trama, aunque poco relevante, sirve para sustentar la idea de libertad, en la que se rompe la tradición de las relaciones formales; en este caso, la dependencia mutua entre Adolfo y Renard tiene la suerte de un pacto tácito en que ambos, en forma de simbiosis, se aprovechan el uno del otro, se complacen a cabalidad, casi objetivamente. Es una relación que está muy por encima de las expectativas románticas y que, de una manera u otra, no deja de ser libre y escueta.

En nuestra sociedad actual se ve con malos ojos las relaciones, incluso de amistad, en las cuales las diferencias de edad son realmente notorias; además, el hecho de que se compartan asuntos de tema erótico puede causar, en muchos, gran escozor. Esta relación es para Aguilera Garramuño un argumento que sirve de herramienta para atacar, críticamente, la falsa moral de una sociedad que se dice progresista. Una relación de este tipo deja qué decir y desear al hombre común, y no ve en ella más que el interés, generalmente económico por parte del joven, y sexual por parte del adulto. Veamos ahora un juego erótico que describe a tres personajes de la novela:

Los compañeros lo pudieron ver asomarse a la cabellera de Feciana como si le buscara bi-bis y admirar con franqueza cicatrices que Lili exhibía hasta el borde del calzón. Al filo del aburrimiento lo vieron desaparecer escaleras arriba rumbo a la puerta de las decisiones. Lo llevaba de la mano Catita, lo mejor de la casa, una puta que podría haber pasado por la madre de Dios (p. 52).

El juego de la paradoja de la putita virginal sirve para aumentar la intensidad de la descripción erótica. Es fácil reconocerlo en el papel de inocencia y atrevimiento que desempeña la colegiala dispuesta a satisfacer los placeres del amor. Es una figura totalmente visual, un alimento que entra por los ojos directamente al cerebro y desencadena una reacción hormonal. Puede también asociarse a una figura estereotipada típica de la propaganda erótica norteamericana. Ese aire juvenil de “la primera vez” despierta en el hombre, egocéntrico por naturaleza, un deseo que es propio de la vanidad; ese “ser la primera vez” que, aunque soso e idealizado, tiene gran fuerza en la psicología de muchas personas del común. Aquí Aguilera Garramuño recrea una escena en la cual Adolfo es llevado a un prostíbulo y este accede a una joven prostituta con toda la naturalidad del caso; es decir, sin morbo y la trascendencia con que muchos hombres suelen visitar estos lugares. De nuevo reaparece la idea de naturalidad del sexo como un juego inocente y la superioridad de Adolfo en estos aspectos.

De otro lado, algunas expresiones del autor, también dejan entrever a un tipo de mujer no tan agradable, que existe y sirve como crítica nuevamente de la cultura norteamericana: “Es una gorda, se llama Serafina, porta muy mal humor y una pistola bajo su sobaco de elefante viejo. Cada vez que le da rabia dispara al aire e insulta a quien esté en los alrededores” (p. 144).

A diferencia de la cultura europea, los aspectos visuales y auditivos predominan en la cultura estadounidense, y en la cual, todo parece entrar por los ojos. La imagen anterior es, a cabalidad, el ejemplo que se opone al ideal femenino. En ella se trasgreden tres de las reglas más importantes: la belleza corporal, la apariencia personal, y el buen sentido del humor. Aunque la cultura norteamericana también se ve afectada por una obesidad pandémica, el factor que más la califica son los extremismos propios a los que se ve sometida toda sociedad decadente.

En el mismo sentido Aguilera Garramuño presenta otro personaje: “Se llama Casandra y tiene diez dedos de frente, lo que no es poco, considerando la decadencia de las razas, el precio del petróleo y otros factores perniciosos” (p. 89).

De nuevo aparece aquí una crítica a la sociedad actual. La figura “desfigurada” sirve de herramienta para recrudecer la imagen de la fealdad. La imagen femenina, culturalmente asociada a la idea de belleza y la gracia, sirve, en este caso, para reforzar, por contraste, el rechazo. La desproporción causa inmediatamente una percepción de rechazo que, sumada a la negación del ideal de la belleza humana sustentado en la figura de la mujer bella en la flor de su juventud, acrecienta la fealdad hasta el colmo del esperpento. Pero más que el ensañamiento en las características que afean a este personaje, la crítica se dirige tácitamente al producto de una sociedad sobrepoblada, que crece, sin ton ni son, en un medio impropio para el desarrollo de individuos cada vez más bellos sino de seres débiles, deformes y asimétricos, que atentan contra el sentido estético propio de una naturaleza fuerte y sana.

De esta forma, la figura desfigurada sirve de símil para reflejar los síntomas de una sociedad enfermiza llena de tantos y tantos dolores de cabeza que se hace necesario tener una cabeza más grande para poder soportarlos. Continúa sobre Casandra:

viste de manera anacrónica, con vestidos de talle imperio, los senos comprimidos, altos, que se ofrecen a la vista hasta el borde del botón rosado, usa un alto peinado con trenzas delgadas dividiendo la frente del cabello y una voz grave y melodiosa. Ella también estudia música y su especialidad es la viola (p. 43).

Las descripciones de esta cita muestran a una mujer atractiva y voluptuosa. Está contada de una forma que incita al lector y que advierte de la excitación

del protagonista. Adolfo es directo y conciso. En estas líneas el amor y deleite por la música sirven para reforzar la idea del trastorno, de un impulso casi incontrolable. La mujer tocando la viola parece ser un acto sugestivo que seduce a Adolfo; este podría imaginar a una mujer atractiva tocando el cuerpo femenino que tiene la viola, lleno de curvas de mujer. Hay allí una imagen homoerótica, lésbica y ajena a Adolfo; esta imagen le atrae tanto hasta el deseo de poder participar, de poder tocarlas a ambas, de poder fundirse en melodía. En resumen, la imagen, dentro del contexto general, reafirma la intención del autor de mostrar un personaje libre y desprejuiciado en cuanto a lo sexual.

Finalmente, Cecilia, un personaje que también le sirve a Aguilera Garramuño, para conjuntar lo erótico y lo femenino: “Tenía el trasero más bello que pueda imaginar y una sonrisilla de putita irresponsable” (p. 188). La imagen de putita irresponsable sugiere la libertad o la intención libérrima de llevar el sexo “al extremo”. El trasero más bello y su sonrisa de putita llevan a pensar en la de sodomización tan mal vista por muchos. Teniendo en cuenta el tono de la trama, aquella expresión de la sexualidad está permitida dentro del juego inocente perdiendo así la connotación de antinatural. La relación sexual es pues un acto íntimo donde solo lo acordado incumbe a los seres que la disfrutan y comparten.

5. El papel de la mujer como sujeto y objeto de deseo

Uno de los pilares fundamentales que sostienen e identifican la obra de Marco Tulio Aguilera Garramuño es el erotismo y, a pesar de que sea este un campo harto difícil y complejo de cultivar, el autor en cuestión sabe sortear, con un estilo ameno, generoso en figuras e imágenes, los problemas de la vulgaridad y la monotonía. Como asegura Leticia Mora (2011) acerca de *Mujeres amadas* en *Universo*:

lo particular es en primer lugar las indudables dotes narrativas de su autor, su buen humor, muchas veces autoperódico, otras tantas irreverente y mordaz; en efecto, narrar otra historia de amor requiere de algo más que una poca de gracia, requiere de otra cosita que en esta novela es una rica imaginación y un lenguaje desbordado, sublime y soez, para presentar, con un nuevo ropaje, la arquetípica relación amorosa.

Pero, teniendo en cuenta que la interpretación de una obra depende más de la percepción del lector, muchas veces prejuiciosa, se propone, como medida justa, hallar en las definiciones de *erotismo* y *sensualidad* un punto de partida para comprender qué papel desempeña la imagen de la mujer dentro de la obra de Aguilera Garramuño.

Para ello es necesario reconocer el contexto general de cada novela, y en algunos pasajes descriptivos de los mismos, que servirán como ejemplo de sustentación, identificar la intención del autor; paso que permitirá realizar una caracterización del personaje femenino dentro de las dos historias.

Cabe resaltar que, debido a las diferencias sustanciales existentes entre una novela y otra, nos enfocaremos mucho más en *Mujeres amadas* debido a su carácter erótico, material fundamental a la hora de interpretar la mujer como sujeto y objeto de deseo dentro de la obra de Aguilera Garramuño.

El Diccionario de la Real Academia Española denota como erotismo (Del gr. ἔρως, ἔρωτος, amor, e *-ismo*): “1. m. Amor sensual. 2. m. Carácter de lo que excita el amor sensual. 3. m. Exaltación del amor físico en el arte” (RAE, 2001).

La sensualidad y la sexualidad son pues, capacidades de atracción. La sensualidad cumple, dentro del mundo del *erotismo*, un papel fundamental; es esta una actividad, (y también una capacidad), encaminada a satisfacer los sentidos, desencadenando, desde la atracción, una reacción emocional de deseo y excitación que puede vivirse y expresarse de infinitas formas; en este caso, como factor de inspiración en la creación artística literaria.

Con un concepto obtuso de erotismo y sensualidad se correría el riesgo de darles a las diferentes manifestaciones artísticas eróticas una connotación estrictamente pornográfica y obscena. Debe tener en cuenta que el tema de lo sexual es inmenso y complejo, y que la sensualidad, como sinónimo de atracción, apunta a un sentido mucho más amplio; se podría sugerir que dicha atracción es inherente a la vida misma y que motiva el contacto del individuo con la otredad. Y es preciso allí, en ese contacto, que ocurren las situaciones que crean y recrean el diverso mundo de las relaciones humanas. Este punto de vista es de suprema importancia, a la vez que con él, se resalta la condición natural de la manifestación sexual, por ende instintiva, inocente y acabada; punto clave en la interpretación de la obra de Aguilera Garramuño.

Aunque el erotismo no sea un tema estrictamente directo desarrollado en las dos novelas, ambas se dan dentro de un marco social al cual se alude, algunas veces de forma tácita y en otras directamente. Debido a que en estas novelas se narran las situaciones que afrontan los personajes desde su concepción del mundo, estas se dejan analizar desde la óptica axiológica. Por ello es necesario reconocer que el espíritu que define a una época es, esencialmente, el contexto

base que permite interpretar, objetivamente, a la humanidad dentro de un momento histórico.

Toda sociedad posee un reservorio cultural forjado por la idiosincrasia y las tradiciones; es, a modo de comparación, la base que sujeta a nuestra cabeza los lentes con que vemos la realidad. La moral cumple dentro de las sociedades el papel de vigilar las costumbres y castigar los comportamientos que violan los límites de lo establecido y, aunque muchas veces sea la viga en el ojo, permite una caracterización del hombre y la época. En última instancia, el verdadero fin de la moral es el de proteger el reservorio cultural de la identidad social que condiciona, desde la educación y el adiestramiento, el actuar del hombre.

Irgla, en *Mujeres amadas*, representa a la mujer que lleva a sus espaldas, y en su alma, el lastre de una educación tradicional y machista que le impide disfrutar el gozo de los placeres sexuales sin dejar de manchar su propia imagen. Adolfo, por el contrario, es acción pura; en él se manifiesta el deseo de afrontar la vida con una disposición de permanente júbilo; de arrastrar todo hasta las últimas consecuencias; se supera lo moral hasta el colmo de la acción irresponsable.

Hasta Irgla llegan las azarosas sombras de un oscurantismo judío-cristiano que sacralizó la espiritualidad repudiando al cuerpo, en una especie de adecuación del rito de expiación, el cual consistía en: tomar a dos chivos machos, escoger uno al azar para ser sacrificado a Yahvé; y el otro, abandonarlo en el desierto, para que cargue “simbólicamente” con las culpas del pueblo judío (http://www.bjnewlife.org/spanish/bstudy/terms_05.php).

En este sentido, Irgla es el cordero que, conscientemente, escoge sacrificarse a Dios. Ya en el Medioevo la iglesia católica incidía con mucha fuerza en los destinos del mundo y teniendo en sus manos la guía espiritual de Occidente empezó a implantar su ideal de hombre:

En el siglo X surgieron con gran vigor nuevos órdenes monásticos que intentaron luchar contra los males que aquejaban a la Iglesia. Desde los monasterios se predicaba el renunciamento a las vanidades del mundo como una de las condiciones para salvar el alma (http://www.portalplanetasedna.com.ar/iglesia_feudal.htm).

Virtudes teologales como la fe, la esperanza y la caridad empezaron a promulgarse como condiciones que deberían practicarse para hacer del hombre un ser más digno, merecedor del amor de Dios y el respeto de la sociedad. Pero todas estas virtudes contranaturales que se implantaron en el marco de una época medieval, lejos de cumplir la función de salvar al hombre del fuego eterno, sólo ayudaron a que, inculcando a la plebe ignorante y creyente el renunciamento a las vanidades del mundo, el señor feudal se mantuviera como amo y señor de las tierras y el fruto de su producto.

Por su parte, la figura femenina se idealizaba desde el ícono sacrosanto de la Virgen María y la Eva de Adán como modelos para educar mujeres abnegadas y sumisas, con la obligación de llevar intacto su sexo hasta el yugo del matrimonio: obedecer al hombre sin reclamo alguno, criar los hijos y lidiar con el diario vivir dentro de las cuatro paredes del hogar.

Contrario a ello, en la época contemporánea, dominada por un capitalismo salvaje en que la competencia y el consumo son los factores comunes, la imagen de la mujer es otra, incluso para ella misma. La mujer sale de su hogar y se enfrenta a una nueva realidad que, aunque tosca y rigurosa, le ofrece la noción de libertad, entre ellas, la de labrar su propio destino. La mujer empieza a ganar terrenos antes dominados por los hombres; se cultiva intelectualmente, hace arte, ciencia, participa en política, e incide cada vez más en la realidad.

En *Mujeres amadas*, Irgla es la fiel imagen de la mujer que vive en una época contemporánea que aún lucha contra los rezagos de una tradición cristiana y machista que insiste en catalogar a la “mujer libre” de hoy con los más

ofensivos calificativos. La igualdad profesada por la filosofía democrática que también trajo consigo la libertad sexual para la mujer, no deja de arrastrar una connotación moral que busca engendrar el rechazo social; de una u otra forma, aquellos que han crecido en un ambiente tradicional cristiano, son dolientes de una época que no termina de morir.

Por tal motivo, para recrear la imagen de la mujer, se da más importancia a lo que ella tiene entre sus piernas que a lo que tiene en su cabeza; se sobreestima aún el ideal virginal, a tal grado que la genitalidad femenina no deja de ser, para muchos, el punto de partida para definir la mujer. Mujer es un concepto que sigue definiéndose desde la óptica de la moral cristiana.

Siendo consecuentes con lo expuesto, el concepto de mujer se irá recreando a partir de las vicisitudes propias de una época enmarcada en el natural acontecer de un sistema económico y político que, bajo las premisas democráticas de libertad e igualdad, incentivan a que más sectores, como el femenino, entren a competir en el juego desequilibrado de la oferta y la demanda. Es este último el contexto real; y tanto la mujer como el hombre parecieran ser iguales: ambos son, dentro de nuestro sistema económico, sólo un objeto consumidor.

Es por ello que *Mujeres amadas* y *Los placeres perdidos* se desarrollan, innegablemente, dentro del marco de una sociedad que vive con inquietud y ansiedad el agitado espíritu de la época globalizada.

El siguiente pasaje de *Mujeres amadas* sirve de ejemplo:

- Estoy dando clases de traducción en Filosofía y Letras.
- ¿Cuánto?
- Tres mil quincenales.
- ¿Sabes cuánto ganaré en la Universidad Garza Sada? — Preguntó Irgla.
- No me importa.
- Veinte mil.
- Entonces, ¿cuál es el problema?

Frunció los labios. Resopló. Soltó el aire. Se desinfló. Movió denegativamente la cabeza. Sin decirlo dijo: Ay Ramos, no tienes solución.

El ejemplo muestra una escena propia de la época: Irgla es más digna que Ramos en el sentido de que gana más dinero, por ende el desprecio y, posteriormente, la disolución de la relación. “—Entonces, ¿cuál es el problema?”, pregunta Ramos. El problema radica en que Irgla obedece a una tradición que ubica al hombre por encima de la mujer. En la conciencia de Irgla se alberga la imagen de un futuro en el cual se ve manteniendo a Ramos.

Para ella es natural, como lo son todos sus prejuicios, que Ramos tenga que ganar mucho más que ella. No concebir la idea de construir un futuro que se libere paso a paso con Ramos es producto de la inmediatez y del cuidado de la imagen. Irgla adopta, dentro de la escena representada, la actitud propia del ser totalmente imbuido por el espíritu que sostiene la época actual: ella misma decide hacerse objeto. Ramos, en cambio, aparece como un desadaptado. En este sentido, de la idea propuesta para representar la imagen femenina, se concluye que el concepto real de lo femenino no coincide con las interpretaciones que el autor sugiere en la novela. Siendo así, no más que una interpretación, el mismo Aguilera Garramuño acierta al escoger el epígrafe de su novela: “Hay que adivinar al pintor para comprender la imagen”.² Hay que adivinar (interpretar) a Aguilera Garramuño en la imagen que ofrece de la mujer.

En cuanto a *Los placeres perdidos*, se hablará relativamente poco, debido a que el personaje caracterizado por Adolfo es harto particular y en esencia diferente a *Mujeres amadas*. Tanto la intención del autor como el sustento diferentes en extremo; aunque, igual que con *Mujeres amadas*, puede asociarse a la inocencia implícita en la expresión de la libertad y la espontaneidad.

Ambas son una incitación a la libre expresión. Mientras que en *Mujeres amadas* la trama se deja leer desde el enfoque de la figura femenina como el sujeto que

² Frase de Nietzsche, con la que Aguilera Garramuño inicia *Mujeres amadas*.

ha tenido que soportar las ofensas de su imagen, *Los placeres perdidos* no tiene en sí un carácter fundamentalmente erótico, es más bien un canto a la libertad óptica donde la sexualidad también alcanza un grado sumo de gracia en la inocencia. Esta cualidad, más que el erotismo, es el factor común de las dos novelas.

Describiendo al personaje se puede decir que Adolfo Montañovivas es un ser hermoso, maravilloso y desconcertante. Hijo de la ciudad de Cali, caballero de alegre figura con ocurrencias descabelladas y llenas de un amor infinito. Adolfo es un súper hombre nietzscheano con el espíritu inocente, travieso, juguetón y peligroso de un niño; en palabras de Aguilera Garramuño, un frenáptero:

Frenáptero es una persona de mente alada, en oposición a frenolito, que es una persona de mente petrificada. Clasificaciones que yo me inventé para designar a la gente. Frenáptero por ejemplo, es ese tipo de persona que uno conoce e inmediatamente queda enamorado, por su capacidad imaginativa, por la belleza de su forma.

La tía Luisa Fernanda, los sobrinos, Gandulín, Brambila, Serafina y Albamarina, conforman el círculo más cercano al frenáptero. Adolfo, en sus ambiciones altruistas, anhela construir un pianociclo, adecuando el piano de Madame Renard, una vez pueda comprárselo, con unos ejes de bicicleta, una batería de carro y un techo, para poder viajar en él como medio de transporte y llenar las calles de Cali con la alegría de su composición musical. Defensor de los pobres, amante de las revueltas y los hogos alucinógenos, ofensor de las viejas encopetadas de alta alcurnia y abolengo, es ángel amado por todos, incluso por las víctimas de su desenfreno; y de tanto en tanto, va cumpliendo sus deseos, sin dilación ni descanso, y dando gusto a su más afanosa espontaneidad.

Con Albamarina bate el récord de conjunciones carnales hasta encontrar el amor. Pero de repente, Albamarina resulta siendo mujer de un hombre rico a quien Adolfo, el irresistible Adolfo, se sabe ganar para seguir su indiscutible e intransferible amor con Albamarina. Albamarina pide el divorcio y ambos —

Albamarina y Adolfo—hacen de la casa un nido de frenápteros, lejos de sus enemigos los frenolitos: hombres comunes y vulgares que no discrimina raza ni credo ni clase social.

Finalmente, en una existencia bucólica y extasiada, propia de un viaje alucinógeno de LSD, va por la vida compartiendo su amor y afecto con las plantas y los animales; tratando de construir una sociedad diferente en donde su hija Colombia pueda vivir tranquilamente.

Como se puede notar en libro *Los placeres perdidos* se resalta el poder creativo e imaginativo del autor. Como él mismo diría en la página web oficial del *Teatro Matacandelas*:

Sí, en *Alquimia popular* aparece la *Biografía parcial de un frenáptero*. En ese entonces Adolfo Montañovivas tenía 20 años, ahora tiene 30. Lo conocí hace muchos años en Cali, en el Teatro municipal. Me salió al encuentro y empezó a abrazarme y a decirme que yo era su héroe y no sé cuántas cosas más; me dijo que ya había leído mis cuentos y que todo eso ya lo había pensado él, que yo estaba en su mente y escribía por él. Hicimos amistad y desde entonces he ido tomando notas sobre su vida, sobre lo que iba imaginando y haciendo. De ahí ha resultado esta novela (<http://www.matacandelas.com/viaje.htm>).

Es, pues, la idea de escribir una historia diferente que, como un canto a la vida sin fronteras ni puntos de partida ni llegadas, resalta las bondades de la inocencia, la vida lenta y los placeres sencillos; aquellos que se perdieron en la inquietante vertiginosidad de un época loca, esnobista, posuda y pretenciosa. Siendo así, Adolfo es la contraparte de la Irgla que representa el caos emocional producto de una represión moral. Adolfo es un niño superhombre, un ácrata incondicional. En Adolfo el único principio que le mueve es un altruismo arrollador que incluso puede llegar a matar. Es tanta la inocencia que podría asombrar al lector desprevenido. Dentro de la trama poco se hace referencia a escenas eróticas; pero si hay un entramado filosófico con respecto al cuerpo.

Se pregunta Adolfo:

“Qué extraño asunto este de la vida?” Están todas las condiciones dadas para la felicidad del hombre (la belleza sin par de la naturaleza natural del mundo, los cuerpos de hombres y mujeres acertadamente fabricados para el goce, los dones del alimento, los placeres de respirar, las alternancias de la sed y la satisfacción, el hambre y la saciedad, la correcta dosificación del deseo y la realización) y el resultado es exactamente el más desolador.

Del anterior ejemplo se resalta las diferencias fundamentales del personaje de Adolfo con el de Irgla. El mundo de Adolfo parece girar en torno a su cuerpo, en una especie de hedonismo cargado de voluptuosidad transparente. Irgla, por el contrario, no vive en el más allá, sino atrapada en la cárcel de los prejuicios sociales y las apariencias de la sociedad capitalista. La idea de Adolfo es totalmente opuesta a la de Irgla. Para Irgla la condición de puta en la mujer parte de la animalidad del ser, asegurando que la mujer está más cerca de Dios porque puede dar vida además de que en todos los actos está su conciencia.

En Adolfo lo primero sería indudable, pero el segundo argumento sería, como para Ramos, la prostitución misma de la vida. Y es allí, justamente, en la consciencia, donde Irgla pierde su libertad. Ello explica los silencios de Irgla, debido a que, en su consciencia, constantemente se juzga. En cambio, Adolfo, sin el peso superlativo de la conciencia no tiene tiempo de reprocharse, no existe el perdón porque no hay nada que perdonar. Adolfo es un anarquista sanguíneo y espiritual; en él todo pasa, en él todo es.

A diferencia de *Mujeres amadas*, que maneja un lenguaje que media entre lo erótico y lo “serio” de las disquisiciones filosóficas, *Los placeres perdidos* mantiene un lenguaje coloquial, directo y lleno de desparpajo. Si en la primera novela Aguilera Garramuño daba la impresión de limitar los alcances del lenguaje erótico a descripciones variopintas, algo tamizadas, en esta última el lenguaje es directo y sencillo.

Respecto a las escenas eróticas, son realmente pocas, comparadas a las leídas en *Mujeres amadas*, esto, debido a que su enfoque es totalmente diferente. Sin

embargo, las representaciones que se hacen también toman como herramientas literarias las comparaciones y las metáforas para describir las bellas características de los cuerpos, tanto femeninos como masculinos, trazadas con una señal de inocencia. Adolfo vive tan libre y desprejuiciadamente su libertad que sería el mismísimo demonio al lado del ícono virginal de la madona Irgla.

Los placeres perdidos está desprendida de los preceptos morales tradicionales. La libertad es tal que Adolfo yace con su madre y ello, dentro del ritmo, psicología del personaje y la intención de la novela, tiene tan poca relevancia como para Jenny Preston el humo de su cigarrillo. Incluso los besos proferidos a Lorenita, su sobrinita de seis años y a su hermanito menor, quien desea tener un hijo con su tío, se narra dentro de un marco de probabilidades que ofrece el juego inocente y, como inocente, sano y divertido.

Lorena a los siete años de edad, ya está pensando en hacer el amor con su tío Adolfo y si todavía no lo ha hecho es porque reconoce las limitaciones que le impone su corta edad. Se contempla desnuda al espejo mientras su tío la observa y le da lecciones sobre la naturaleza humana. Todavía tienes muy pequeñita la cuca, le dice. Si yo intentara abrirtela con mi llave de plata para darte el tesorito del placer, te dolería mucho y después quizás extraviaras para siempre la posibilidad de hallar el don de la felicidad (p. 69).

La trascendencia en esta novela está en la universalidad del juego inocente y no en el concepto moral. Lejos de todo dramatismo, la novela presenta la fortaleza de la naturalidad. Incluso después del asesinato cometido Adolfo sigue siendo inocente; en él no se asoma el matiz más leve de pecado. Con esto, al parecer, Aguilera Garramuño deja entrever un aire de ironía hacia *la inocencia*, que le pertenece más a la imaginación de creer que se está actuando bien, que a las acciones mismas; por ende, contrapuesta a la imagen de Irgla, Adolfo es, en el culto a su cuerpo, un verdadero santo, un espíritu puro, por no llevar cargos de conciencia por nada, ni remordimiento, ni arrepentimientos de haber exprimido la vida al máximo, la cual se nos pone en frente y se nos ofrece

precisamente es para el gozo. En síntesis, en *Los placeres perdidos* hay plena libertad.

Contrario a *Mujeres amadas*, en donde se utiliza el sentido moral de Irgla para contrastar la inocencia en la figura de Ramos-Egle, esta novela es simplemente un devenir sin pies ni cabeza, sin fronteras, sin más intención que cantar a la libertad. Un frenáptero es un niño que sólo tiene tiempo para vivir: “un frenáptero es un artista de la vida, alguien que no tiene tiempo para sentarse a registrar su creatividad” (<http://www.matacandelas.com/viaje.htm>).

Conclusiones

- En la escritura de Marco Tulio Aguilera Garramuño, las mujeres juegan un papel muy importante desde múltiples contextos. El autor pone en juego a la mujer en diferentes roles y la describe desde distintas dimensiones. El papel de la mujer en la narrativa del autor, en síntesis, es ser sujeto y objeto de deseo, el cual está plenamente marcado en la primera novela. La base de ésta es sin duda, una manifestación delicada del erotismo que confluye y está presente en cada una de dichas descripciones. Asimismo, otras de sus obras parten de la visión de la mujer como eje, no superior al hombre, pero sí complementario y fundamental para intensificar los placeres de su vida y su comprensión de la misma.
- *Mujeres amadas* da pie para que el autor cree una obra en la cual la mujer representa a ese sujeto que se debate entre dos épocas; una que le ofrece total libertad, incluso sexual, y otra que la somete a guardar, a contra pelo de su naturaleza, la virtud y la castidad. Como objeto de deseo la mujer cumple dentro de la obra un papel más destacado debido al contenido erótico de la misma. Se podría decir que la intención de esta novela es rescatar el carácter inocente de la sexualidad y de su expresión como ejercicio de amor y libertad. Aquí la mujer es la figura por excelencia, y la imagen femenina, en Egle, cumple la función de resaltar a la mujer, más que como objeto de deseo, como sujeto digno, libre e independiente.
- En *Los placeres perdidos* la mujer como objeto de deseo, sin ser secundario, es tan importante como el del hombre, desde el punto de vista del personaje. La figura de la mujer es, pues, un punto de partida

que permite analizar las costumbres de una época determinada e interpretar la intención del autor.

- Ambas novelas están unidas por el lazo invisible de las ideas opuestas. Es difícil no pensar en ellas ni asociarlas por contraposición. El personaje de Adolfo se presenta como el ideal expuesto por Aguilera Garramuño y consumado en *Mujeres amadas* en Ramos y Egle. Mientras estos últimos se ven opacados por la actitud temerosa que sobresale de Irgla en el transcurso de toda la novela, en *Los placeres perdidos* la vitalidad desbordante de Adolfo Montañovivas marca la pauta; es, en otras palabras, diametralmente opuesto a la personalidad de Irgla. La intención última del autor es la de mostrar lo erótico como un suceso tan natural que suele pasarse por alto; en otras palabras, como se describe la psicología de Ramos frente a la sexualidad, todo en él es tan normal que lo asombroso de él es precisamente esa característica de indiferencia inherente a tener que ver todo desde el ojo moralista de los convencionalismos cristianos.
- En síntesis las dos novelas aquí expuestas tienen como factor común la idea de despojar de la expresión de la sensualidad, el erotismo y la sexualidad, cualquier connotación moralista. Los estilos son diferentes porque la intención de ambas así lo amerita; mientras una está totalmente enfocada a narrar los encuentros amorosos del personaje y su relación con Irgla, en la otra se hace un canto a la vida y la libertad donde lo erótico es de segundo plano.

Bibliografía

Del autor

- Aguilera Garramuño, Marco Tulio (2010). "Lectura íntima de Gabriel García Márquez". *Rev Crítica*, (143).
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio (1994). *Buenabestia. El libro de la vida I*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio (1991). *Mujeres amadas*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio (1989). *Los placeres perdidos*. Bogotá: Tercer Mundo editores.
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio (1986). *Cuentos para después de hacer el amor*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio (1979). *Breve historia de todas las cosas. I*. Bogotá: Plaza & Janés.

De apoyo teórico en general

- Acosta Samper, Soledad (1895). *La mujer en la sociedad moderna*. París: Garnier.
- Alfaro, Ana I. (1998). "Las concepciones sobre la mujer y lo femenino en la obra: el ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha". En: *Comunicación*, Vol 3. No 2.
- Arango Loaiza, Diana Maritza (2010). *Mujeres amadas: una lectura del discurso amoroso desde la metaficción*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira. Pereira.
- Aristizábal, Luis H. (1990). Venturas y desventuras de un frenáptero. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. No 24-25, Vol XXVII. Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Argüello, Juan Fernando (s.f). "'El amor y la muerte' la novela grande de Marco Tulio Aguilera Garramuño". [Consultado el 14 de julio de 2013]. Recuperado de: <http://www.enfocarte.com/3.18/libro.html>
- Anrrat Olson, J. (2011). "El personaje de la bruja en la novela Aura y su versión cinematográfica". [Consultado: 18 de mayo de 2013]. Recuperado de: <http://anrratolson.obolog.com/personaje-bruja-novela-aura-version-cinematografica-1335955>
- García, Beatriz Alicia (2006). "Perspectiva narrativa y género en Malena de cinco mundos de Ana Teresa Torres". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Vol.11. No 27 [Consultado: 2 de mayo de 2013]. Recuperado de:

- http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012006000200006&lng=en&nrm=iso
- García, Luis Fernando (2007). "Los personajes femeninos en la literatura universal". *Revista Libros & Letras*. Ed. No 67.
- Gerassi Navarro, Nina (1997). "La mujer como ciudadana: desafíos de una coqueta en el siglo XIX". *Rev Iberoamericana*. Vol. LXIII, Niums. 178-179. pp 129-140.
- Hortúa Gutiérrez, Alexander (2012). "Elogian en España obra de Marco Tulio Aguilera". *La Jornada Veracruz*. [Consultado el 5 de julio de 2013]. Recuperado de: http://www.jornadaveracruz.com.mx/Noticia.aspx?seccion=4&ID=120107_140529_361
- Hernández, P. Amor (2009). "La escritura y el personaje femenino en la ficción histórica Juanamanuela mucha mujer". *Cuad. CILHA*. Vol 10, No. 2.
- Libertad Suárez, Mariana (2008). "Representación del sujeto femenino en la novela hispanoamericana contemporánea". *Temas* No. 54: 95-104.
- Llarena, Alicia (1996). "Discursos para la autenticidad: narradoras hispanoamericanas de las últimas décadas". *Vector Plus*, Revista de la Fundación Universitaria de Las Palmas. 9: 22-31. [Consultado: 18 de agosto de 2012]. Recuperado de: <http://www.aliciallarena.com/plaintext/00000098fc05fa903/00000098fc05fc007/00000098fc06d2d46/index.html>
- Llarena, Alicia (1992). "Arráncame la vida, de Ángeles Mastretta: el universo desde la intimidad". *Revista Iberoamericana*. 159, 465 - 475.
- La jornada en Veracruz, en línea (2011). *Mujeres amadas, se presenta hoy; edición más vendida en el stand de la UV*. [En línea. Consultado: 2 de septiembre de 2013]. Disponible en: http://www.jornadaveracruz.com.mx/Noticia.aspx?ID=110902_122623_230
- "Los 100 libros colombianos del siglo". *Revista Semana* (1999). [Consultado el 22 de junio de 2013]. Recuperado de: <http://www.semana.com/cultura/articulo/los-100-libros-colombianos-del-siglo/39155-3>
- Jaramillo Levi, Enrique (1976). "Breve historia de todas las cosas". *Revista UNAM*, 30(11): 43.
- Matacandelas (1988). *Viaje compartido de Marco Tulio Aguilera Garramuño y Andrés Caicedo*. Entrevista con el autor aparecida en el diario [En línea. Consultado: 26 de octubre de 2013]. Disponible en: <http://www.matacandelas.com/viaje.htm>
- Mataix, Remedios (2003). *La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX*. Anales de literatura Española: Universidad de alicante. No 16.
- Menton, Seymour (2007). *La novela colombiana, planetas y satélites*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Melenhorst, Rosanne (2012). *La mujer como símbolo de la nación en la literatura latinoamericana del siglo XIX; La cautiva (1837) de Esteban*

- Echeverría, La emancipada (1863) de Miguel Riofrío y María (1867) de Jorge Isaacs*. Tesis de maestría. Universiteit Utrecht.
- Montes, R. M. *Breve reseña de las tendencias literarias*. (2010). [En línea. Consultado: 21 de agosto de 2012]. Disponible en: <http://literaturageneralutem.blogspot.com/>
- Murphy, Daniel. (2002). *La pequeña maestra de violín de Aguilera Garramuño o la vidita literaria convertida en novela*. Conferencia dictada para presentar la novela *La pequeña maestra de violín* de Marco Tulio Aguilera Garramuño en la XXVIII Annual Hispanic Literatures Conference. Indiana, Pennsylvania.
- Profética, casa de la lectura. (2012). ““Historia de todas las cosas” de Marco Tulio Aguilera Garramuño”. [Consultado el 22 de junio de 2013]. Recuperado de: <http://profetica.com.mx/eventos/?p=223> Profética. Casa de la Lectura.
- Ramos, Luis Arturo. (2011). *Mujeres amadas: el amor como fiesta y derrota*. [En línea. Consultado: 23 de agosto de 2012].
- Rodríguez, J.A. (1995). *Autoconciencia y postmodernidad*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Sade, Marqués (2008). *Juliette o las prosperidades del vicio*. Barcelona: Tusquets editores S.A.
- Sade, Marqués (1978). *Justine o los infortunios de la virtud*. Barcelona: Eliber Ediciones.
- Sandoval, David (2011). *Mujeres amadas, novela lúdica e irreverente: presentadores*. Xalapa: Veracruz, México. *Universo*. Año 10. No. 457.
- Stanislaus Bhor. (2012). “Cien años de soledad: ¿Cómo ocurrió el boom?”. *Revista Hermano Cerdo*. [Consultado el 20 de junio de 2013]. Recuperado de: <http://hermanocerdo.com/2012/10/cien-anos-de-soledad-%C2%BFcomo-ocurrio-el-boom/>
- Suárez Cruz, Clara Agustina. (2002). “El espacio femenino en la nueva novela histórica hispano-americana: una lectura de Juanamaneuella mucha mujer de Martha Mercader”. *An. 2. Congr. Bras. Hispanistas*. São Paulo (SP). [Consultado: 18 de mayo de 2013]. Recuperado de: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300012&script=sci_arttext
- Torres Duque, Oscar (1994). “Tal vez no lo mejor del animal literario”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 31(36): 29 - 43.
- Urioste, Camila (2008). “La prostituta en la literatura hispanoamericana”. [Consultado: 6 de abril de 2013]. Recuperado de: <http://www.ecdotica.com/2008/06/26/literatura-y-prostitucion/>
- Valadés, Edmundo (1990). “Los placeres perdidos”. *Revista La palabra y El hombre*, (76): 267-268. En: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2917/1/199076P267.pdf>
- Vega Zaragoza, Guillermo (2012). “Aguilera Garramuño: la risa libérrima”. *Revista UNAM*, (97): 109.

Yero, Olga García (2008). "Mujer y participación en La Celestina". [Consultado: 2 de mayo de 2013]. Recuperado de: <http://www.pprincipe.cult.cu/articulos/mujer-participacion-celestina.htm>

Zavala. Iris M. (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos.